Editorial Gustavo Gili, S. A.

Barcelona-29 Rosellón, 87-89. Tel. 259 14 00
Madrid-6 Alcántara, 21. Tel. 401 17 02
Vigo Marqués de Valladares, 47, 1.º. Tel. 21 21 36
Bilbao-2 Carretera de Larrasquitu, 20 (Recaldeberri). Tel. 432 93 07
Sevilla-11 Madre Ráfols, 17. Tel. 45 10 30
1064 Buenos Aires Cochabamba, 154-158. Tel. 33 41 85
México 12 D.F. Yácatas, 218. Tels. 687 18 67 y 687 15 49
Bogotá Diagonal 45 N.º 16 B-11. Tel. 45 67 60
Santiago de Chile Santa Beatriz, 120. Tel. 23 79 27
Sao Paulo Rua Augusta, 974. Tel. 256 17 11

Roland Barthes

Sistema de la Moda

Colección

Comunicación

Visual

GG

Título original
Système de la Mode

Versión castellana de Joan Viñoly I Sastre, con la colaboración de Michèle Pendanx
Revisión bibliográfica por Joaquim Romaguera i Ramió

Comité Asesor de la Colección
Román Gubern
Tomàs Llorens
Albert Ràfols Casamada
Ignasi de Solà-Morales Rubió
Yves Zimmermann

© Éditions du Seuil, París, 1967
para la edición castellana
Editorial Gustavo Gili, S. A., Barcelona, 1978

Printed in Spain
ISBN: 84-252-0741-X
Depósito Legal: B. 34.030-1978
Impreso en Alfonso Impresores, Carreras Candi, 12 - Barcelona-28

Indice general

Prefacio 11

Introducción: Método

1. El vestido escrito 17
I. *Los tres vestidos:* 1. Vestido-imagen y vestido escrito, 17. — 2. El vestido real, 18.
II. *Shifters:* 3. Traslación de las estructuras, 18. — 4. Los tres *shifters*, 19.
III. *La regla terminológica:* 5. Elección de la estructura oral, 20. — 6. Semiología y Sociología, 21. — 7. El corpus, 21. — 8. La regla terminológica, 23.
IV. *La descripción:* 9. Descripción literaria y descripción de Moda, 23. — 10. Inmovilización de los niveles de percepción, 24. — 11. Función de conocimiento, 24. — 12. Función de énfasis, 25. — 13. Finalidad de la descripción, 26. — 14. Lengua y Habla, Vestido y Traje, 26.

2. La relación de sentido 30
I. *Ámbitos de variaciones concomitantes o clases conmutativas:* 1. La prueba de conmutación, 30. — 2. Clases conmutativas: el vestido y el mundo, 30. — 3. Clases conmutativas: el vestido y la Moda, 31. — 4. Conjuntos A y conjuntos B, 32.
II. *La relación significante:* 5. Equivalencia, 33. — 6. Orientación, 34. — 7. Direcciones de análisis: profundidad y alcance, 34.

3. Entre las cosas y las palabras 37
I. *Los sistemas simultáneos: principio y ejemplos:* 1. Principio de los sistemas simultáneos: connotación y metalenguaje, 37. — 2. Conjuntos de tres sistemas: puntos de articulación, 38. — 3. La señalización del tráfico enseñada, 39. — 4. Disociación de los sistemas, 40. — 5. Jerarquía de los sistemas, 41.
II. *Los sistemas del vestido escrito:* 6. Recuento de los sistemas, 42. — 7. Sistemas de los conjuntos A, 42. — 8. Sistemas de los conjuntos B, 44. — 9. Relación de los dos conjuntos, 45.
III. *Autonomía de los sistemas:* 10. Grado de autonomía de los sistemas, 46. — 11. El sistema retórico, 46. — 12. La connotación de Moda, 47. — 13. Autonomía teórica del código de vestimenta escrito y del código de vestimenta real, 47.

4. El vestido sin fin 49
I. *Transformaciones y recortes:* 1. Principio y número, 49.
II. *Transformación 1: de lo retórico a lo terminológico:* 2. Principio, 50. — 3. Términos mixtos: «Pequeño», 50.
III. *Transformación 2: de lo terminológico al código de vestimenta:* 4. Límites de la transformación 2, 51. — 5. La autonimia, 42. — 6. Hacia una pseudosintaxis, 52. — 7. El código mixto o pseudorreal, 42. — 8. Servidumbres de la transformación 2, 53. — 9. Libertades de la transformación 2, 54. — 10. Reducciones y amplificaciones, 54.
IV. *Los niveles de análisis:* 11. Máquina para hacer la Moda, 55. — 12. Los dos niveles de análisis, 55.
V. *Recorte 1: el enunciado de la significación:* 13. Caso de los conjuntos A, 56. 14. Caso de los conjuntos B, 57.
VI. *Recorte 2: enunciados subsidiarios:* 15. Enunciado del significante, enunciado del significado, 58.

I. El código de vestimenta

1. Estructura del Significante

5. La unidad significante 63
I. *Búsqueda de la unidad significante:* 1. Inventario y clasificación, 63. — 2. Carácter compuesto del enunciado del significante, 63.
II. *La matriz significante:* 3. Análisis de un enunciado de doble variación concomitante, 64. — 4. La matriz significante: objeto, soporte, variante, 65. — 5. «Prueba» de la matriz, 66.
III. *El objeto, el soporte y la variante:* 6. El objeto o el sentido a distancia, 66. 7. Originalidad semiológica del soporte, 67. — 8. El vestema o variante, 68.
IV. *Relaciones de los elementos de la matriz:* 9. Sintagma y Sistema, 69. — 10. Solidaridad de los elementos de la matriz, 69.
V. *Substancias y Formas:* 11. Repartición de las substancias de vestimenta en la matriz, 70.

6. Confusiones y extensiones 73
I. *Transformaciones de la matriz:* 1. Libertad de transformación de la matriz, 73.
II. *Permutación de elementos:* 2. La libertad de permutación y sus límites, 74.
III. *Confusión de elementos:* 3. Confusión de O y de S, 75. — 4. Confusión de S y de V, 75. — 5. Confusión de O, S y V, 76.
IV. *Multiplicación de elementos:* 6. Multiplicación de S, 77. — 7. Multiplicación de V, 77. — 8. Singularidad de O, 78.
V. *Arquitecturas de matrices:* 9. Delegación de matriz a un elemento o a un grupo de elementos, 79. — 10. La pirámide del sentido, 80. — 11. Sintaxis homográfica, 81.
VI. *Rutinas:* 12. Rutinas (OS)V y O(SV), 81. — 13. Rutinas y sentido final, 82.

7. La aserción de especie 85
I. *La especie:* 1. Las especies del vestido, 85. — 2. Especie real, copocie nombrada, 85. — 3. Clasificación de las especies, 86.
II. *La variación de especie:* 4. Principio de la aserción de especie, 87. — 5. La oposición x/ el resto, 88.

III. *Clase de especies: el género:* 6. «Restos» múltiples: recorrido de oposición, 88. — 7. La prueba de incompatibilidad, 89. — 8. El Género, 89.
IV. *Relación de las especies y de los géneros:* 9. Géneros y especies desde el punto de vista de la substancia, 90. — 10. Especie de géneros diferentes: a · b, 91. — 11. Especies idénticas: 2a, 91. — 12. Especies de un mismo género: a1/a2 y a1 · a2, 92.
V. *Función de la aserción de especie:* 13. Función general: de la naturaleza a la cultura, 92. — 14. Función metódica, 93.

8. Inventario de los géneros 95
I. *Modo de composición de los géneros:* 1. Número de las especies por género, 95. — 2. Sub-especies, 95. — 3. Variedades, 96. — 4. Géneros con una especie, 96. — 5. Especies pertenecientes a varios géneros, 97.
II. *Clasificación de los géneros:* 6. Fluidez de la lista de los géneros, 97. — 7. Criterios exteriores de clasificación, 97. — 8. Clasificación alfabética, 98.
III. *Inventario de los géneros:* 9. Lista de las especies y de los géneros, 98.

9. Variantes de ser 104
I. *Inventario de las variantes:* 1. Constitución y presentación de las variantes, 104.
II. *Variantes de identidad:* 2. Variante de aserción de especie (I), 106. — 3. Variante de aserción de existencia (II), 107. — 4. Variante de artificio (III), 107. 5. Variante de marca (IV), 108.
III. *Variantes de configuración:* 6. Forma y Palabra, 109. — 7. Variante de forma (V), 110. — 8. Variante de ajuste (VI), 111. — 9. Variante de movimiento (VII), 112.
IV. *Variantes de materia:* 10. Cenestesia, 113. — 11. Variante de peso (VIII), 114. — 12. Variante de suavidad (IX), 115. — 13. Variante de relieve (X), 116. — 14. Variante de transparencia (XI), 116.
V. *Variantes de medida:* 15. De lo definido a lo indefinido, 117. — 16. Variante de longitud (XII), 119. — 17. Variante de anchura (XIII), 121. — 18. Variante de volumen (XIV), 122. — 19. Variante de grandor (XV), 122.
VI. *Variantes de continuidad:* 20. Rupturas de continuidad, 123. — 21. Variante de división (XVI), 124. — 22. Variante de movilidad (XVII), 125. — 23. Variante de clausura (XVIII), 126. — 24. Variante de fijación (XIX), 127. — 25. Variante de flexión (XX), 128.

10. Variantes de relación 131
I. *Variantes de posición:* 1. Variantes de posición horizontal (XXI), vertical (XXII), transversal (XXIII) y de orientación (XXIV), 131. — 2. De derecha e izquierda, arriba y abajo, 132.
II. *Variantes de distribución:* 3. Variante de adición (XXV), 133. — 4. Variante de multiplicación (XXVI), 134. — 5. Variante de equilibrio (XXVII), 135.
III. *Variantes de conexión:* 6. La conexión, 136. — 7. Variante de emergencia (XXVIII), 137. — 8. Variante de asociación (XXIX), 138. — 9. Variante de regulación (XXX), 139.
IV. *La variante de las variantes:* 10. Variante de grado, 141.

11. El sistema 144
I. *El sentido, libertad controlada:* 1. Sujeciones sistemáticas y sujeciones sintagmáticas, 144.

II. *El rendimiento sistemático:* 2. Principio figurado de las oposiciones: los «spots», 144. — 3. Oposiciones alternativas, 145. — 4. Oposiciones polares, 145. 5. Oposiciones seriales, 146. — 6. Oposiciones combinadas y anómicas, 146. — 7. El rendimiento sistemático: el problema del binarismo, 147.
III. *La neutralización del significante:* 8. Condiciones de la neutralización, 148. 9. Papel del archi-vestema, 149.
IV. *La reducción sistemática de la especie: hacia el vestido real:* 10. Más allá de la regla terminológica: las variantes «invertidas», 150. — 11. Clasificación semántica de las especies de materiales, 150. — 12. Clasificación semántica de las especies de colores, 151. — 13. Los soportes implícitos: especies reductibles y especies simples, 152.

12. El sintagma 155
I. *El rasgo de Moda:* 1. Relación sintáctica y asociación sintagmática, 155. — 2. Las imposibilidades de asociación, 156. — 3. La libertad de alternativa, 156. 4. Reserva de Moda y reserva de historia, 157.
II. *El rendimiento sintagmático:* 5. Definición sintagmática de un elemento: las «valencias», 159. — 6. Principio del rendimiento sintagmático, 160. — 7. Riqueza y pobreza de los elementos, 160. — 8. ¿Alcance o fuerza del sentido?, 161.
III. *El inventario permanente de la Moda:* 9. La asociación típica, 162. — 10. La Moda fundamental, 162. — 11. Inventario permanente de la Moda, 163.
IV. *Conclusión:* 12. Clasificación estructural de los géneros y de las variantes, 164.

2. Estructura del Significado

13. Las unidades semánticas 169
I. *Significado mundano y significado de Moda:* 1. Diferencia de los conjuntos A y B: la isología, 169.
II. *Las unidades semánticas:* 2. Unidades semánticas y unidades lexicales, 170. 3. Unidades significantes y unidades semánticas, 170. — 4. Unidades usuales y unidades originales, 171. — 5. Unidades usuales, 172. — 6. Unidades originales, 172.
III. *Estructura de la unidad semántica:* 7. El problema de los «primitivos», 173. 8. La relación AUT, 174. — 9. El problema de la marca semántica, 174.

14. Combinaciones y neutralizaciones 176
I. *La combinación de los significados:* 1. Sintaxis de las unidades semánticas, 176. — 2. La relación ET, 176. — 3. La relación VEL, 177.
II. *La neutralización del significado:* 4. La neutralización, 178. — 5. Archi-semantemas, functivos y funciones, 179. — 6. Recorrido de sentido, 180. — 7. El vestido universal, 181. — 8. ¿Por qué la neutralización?, 182.

3. Estructura del signo

15. El signo de vestimenta 187
I. *Definición:* 1. Carácter sintáctico del signo de vestimenta, 187. — 2. Ausencia de «valor», 188.

II. *Lo arbitrario del signo:* 3. Institución del signo de Moda, 188.
III. *La motivación del signo:* 4. La motivación, 189. — 5. Caso de los conjuntos A, 190. — 6. El vestido significado: juegos, efectos, 191. — 7. Caso de los conjuntos B, 192.

II. El sistema retórico

16. El análisis del sistema retórico 197
I. *Puntos de análisis del sistema retórico:* 1. Puntos de análisis, 197. — 2. Un ejemplo, 198.
II. *El significante retórico: la escritura de Moda:* 3. Para una estilística de la escritura, 199. — 4. Rasgos principales de la escritura de Moda, 199.
III. *El significado retórico: la ideología de Moda:* 5. Implícito y latente, 200. — 6. «Nebulosidad» del significado retórico, 202. — 7. El problema de la «prueba» del significado retórico, 202.

17. Retórica del significante: la Poética del vestido 205
I. *La «Poética»:* 1. Materia y lenguaje, 205. — 2. Una retórica escasa y pobre, 206. — 3. Denotación y connotación: los términos mixtos, 206. — 4. Significados-significantes, 207.
II. *El significado retórico del vestido: los modelos:* 5. Modelos cognoscitivos: la «cultura», 208. — 6. Modelos afectivos: el «caritatismo», 209. — 7. Lo «serio» de Moda, 209. — 8. Modelo vitalista: el «detalle», 210.
III. *Retórica y Sociedad:* 9. Retórica y públicos de Moda, 211.

18. Retórica del significado: el mundo de la Moda 213
I. *La representación del mundo:* 1. Metáfora y parataxis: la novela de Moda, 213. — 2. Principio de análisis: la noción de «trabajo», 214.
II. *Funciones y Situaciones:* 3. Situaciones activas y festivas, 215. — 4. Situaciones temporales: la primavera, las vacaciones, el fin de semana, 216. — 5. Situaciones de lugar: estancias y viajes, 216. — 6. La visión del hacer, 217.
III. *Esencias y Modelos:* 7. Modelos socio-profesionales, 218. — 8. Esencias de carácter: la «personalidad», 218. — 9. Identidad y otredad: el nombre y el juego, 219. — 10. La feminidad, 221. — 11. El cuerpo como significado, 221.
IV. *La Mujer de Moda:* 12. De la lectora al modelo, 223. — 13. La euforia de Moda, 223.

19. Retórica del signo: la razón de Moda 226
I. *La transformación retórica del signo de Moda:* 1. Signos y razones, 226.
II. *Conjuntos A: las funciones-signos:* 2. Signo y funciones en el vestido real, 227. — 3. Funciones reales y funciones irreales, 228. — 4. La «racionalización», 228.
III. *Conjuntos B: la Ley de Moda:* 5. Notado-Notificado, 230. — 6. La Ley como espectáculo, 230. — 7. De la Ley al Hecho, 231.
IV. *La retórica y el tiempo:* 8. La razón de Moda y el tiempo de Moda, 232.

Conclusión

20. Economía del sistema 237
I. *Originalidad del sistema de la Moda:* 1. La lengua, guardiana del sentido

y obertura al mundo, 237. — 2. La actividad clasificadora, 238. — 3. Sistema abierto y sistema cerrado, 239.
II. *Conjuntos A: alienación y utopía:* 4. La nominación del significado, 240. — 5. La Moda enmascarada, 241. — 6. Real utópico y utopía real, 241. — 7. La naturalización de los signos, 242.
III. *Conjuntos B: la decepción del sentido:* 8. La metáfora infinita, 243. — 9. La decepción del sentido, 244. — 10. El presente de Moda, 245.
IV. *El doble sistema de la Moda:* 11. Ambigüedad ética de la Moda, 246. — 12. La transformación, 247.
V. *El análisis ante el sistema:* 13. El análisis fugitivo, 247.

Apéndices

1. Historia y diacronía de la Moda 253
2. La fotografía de Moda 258
3. Bibliografía en castellano y catalán sobre Roland Barthes 261

Índices

I. Índice de términos de Moda 265
II. Índice de materias 270

Prefacio

Un método se establece desde la primera palabra, y al ser éste un libro de método, está condenado a presentarse por sí mismo. Sin embargo, antes de emprender su viaje, el autor desea explicarse sobre el origen y el sentido de su investigación.

El objeto de esa investigación es el análisis estructural del vestido femenino tal como lo describen en la actualidad las revistas de Moda; el método se inspiró originariamente en la ciencia general de los signos que Saussure postuló con el nombre de *semiología*. Este estudio comenzó en 1957 y concluyó en 1963. Cuando el autor lo emprendió y concibió su forma de exposición, la lingüística no era aún el modelo en que se ha convertido más tarde a los ojos de algunos investigadores; a pesar de la existencia de algunos trabajos, la semiología era aún una disciplina totalmente prospectiva; así, cualquier trabajo de semiología aplicada tomaba el aspecto de un descubrimiento, o más exactamente de una exploración, hasta ese punto sus resultados eran inciertos y sus medios elementales; frente a un objeto preciso (en este caso el vestido de Moda), provisto únicamente de algunos conceptos operativos, el aprendiz semiólogo se lanzaba a la aventura.

Esa aventura, es forzoso reconocerlo, había sido ya emprendida. El autor, cuando redactó su trabajo, ignoraba algunos libros importantes que se publicaron más tarde; partícipe de un mundo en el que la reflexión sobre el sentido está en pleno desarrollo, profundizando y dividiéndose rápidamente en varias direcciones a la vez, proficiente de todo lo que ocurre a su alrededor, el autor se modificó a sí mismo. ¿Quiere decir con ello que en el momento de publicar ese trabajo —con retraso— no pueda reconocerlo? En absoluto (de ser así, no lo habría publicado); pero más allá de la literalidad, lo que aquí se propone es *ya* una determinada historia de la semiología; respecto al nuevo arte intelectual que está en vías de esbozarse este libro constituye una especie de mosaico un punto ingenuo; espero que en él se lean, no las certidumbres

de una doctrina, ni tan solo las conclusiones invariables de una investigación, sino las creencias, los intentos, los ensayos de un aprendizaje: este es su sentido y, quizás, su utilidad.

Ante todo se quiso reconstituir paso a paso un sistema del sentido, de un modo hasta cierto punto inmediato, es decir recurriendo lo menos posible a conceptos exteriores, ni tan solo a los de la lingüística, cuya utilización es en esta obra frecuente aunque siempre elemental. Por el camino, el autor se ha encontrado con muchos obstáculos, algunos de los cuales, eso lo sabe, no han sido superados (por lo menos no ha querido camuflar estos fracasos). Es más, a lo largo del camino, el proyecto semiológico ha sido modificado; mientras que al principio nos habíamos impuesto la tarea de reconstituir la semántica de la Moda real (aprendida de los vestidos que se llevan o, todo lo más, que se ven en las fotografías), nos dimos cuenta que había que escoger entre el análisis del sistema real (o visual) y el del sistema escrito; nos decidimos por la segunda vía, por razones que se explicarán más adelante ya que forman parte del método. De modo que el análisis que se realizará a continuación se limita exclusivamente a la Moda escrita. Es ésta una elección que puede decepcionar: quizás hubiera sido más agradable disponer de un sistema de la Moda real (institución que siempre interesó a los sociólogos) y aparentemente más útil establecer la semiología de un objeto independiente, que no tenga ninguna dependencia con el lenguaje articulado.

No obstante, al trabajar no sobre la Moda real sino sobre la Moda escrita (o más exactamente aún: *descrita*), el autor cree haber respetado finalmente una cierta complejidad y un determinado orden del proyecto semiológico. Aunque el material de trabajo esté compuesto únicamente por enunciados verbales, por «frases», el análisis no se limita a una parte de la lengua francesa. Esto es evidente por cuanto lo que asumen en este caso las palabras no es una colección cualquiera de objetos reales, sino una serie de rasgos de vestimenta ya constituidos (al menos idealmente) en sistema de significación. El objeto del análisis no es una simple nomenclatura, es un código verdadero, aunque sea un código «hablado» únicamente. En consecuencia, este trabajo sino las creencias, los intentos, los ensayos de un aprendizaje: este es su sentido no trata en realidad ni del vestido ni del lenguaje, sino en cierto modo de la «traducción» de uno en el otro, en tanto que el primero constituye ya un sistema de signos: objeto ambiguo, ya que no responde a la discriminación habitual que sitúa lo real a un lado y el lenguaje al otro, y que escapa consecuentemente tanto a la lingüística, ciencia de los signos verbales, como a la semiología, ciencia de los signos objetuales.

Es esta indiscutiblemente una situación incómoda para un trabajo surgido del postulado saussuriano según el cual lo semiológico «desborda» lo lingüístico; pero esa incomodidad es quizás al fin el indicio de una determinada verdad: ¿Existe un solo sistema de objetos, mínimamente amplio, que pueda prescindir del lenguaje articulado? ¿No es la palabra la mediación fatal de cualquier orden significante? Si vamos más allá de algunos signos rudimentarios

(excentricidad, clasicismo, dandysmo, deporte, ceremonia), el vestido, para significar, ¿puede prescindir de una palabra que lo describa, lo comente, le otorgue significados y significantes lo suficientemente abundantes como para constituir un verdadero sistema de sentido? El hombre está condenado al lenguaje articulado y ninguna empresa semiológica puede ignorarlo. De modo que quizás hay que invertir la formulación de Saussure y afirmar que es la semiología la que constituye una parte de la lingüística: la función esencial de este trabajo es sugerir que, en una sociedad como la nuestra, en la que mitos y ritos han adquirido la forma de *razón,* es decir en definitiva de una palabra, el lenguaje humano no es sólo el modelo del sentido, sino también su fundamento. Así, desde el momento en que observamos la Moda, la escritura aparece constitutiva (hasta el punto que nos pareció inútil precisar en el título de esta obra que se trataba de la Moda escrita): el sistema del vestido real no es sino el horizonte natural que la Moda delimita para constituir sus significaciones: fuera de la palabra no existe Moda total, como tampoco existe una Moda esencial. De modo que nos ha parecido absurdo situar lo real del vestido *antes* de la palabra de Moda; la auténtica razón reclama, al contrario, que vayamos de la palabra instituidora hacia lo real que ella instituye.

Esta presencia fatal de la palabra humana no es, por supuesto, inocente. ¿Por qué la Moda dice tan abundantemente el vestido? ¿Por qué interpone entre el objeto y su usuario tal lujo de palabras (sin contar las imágenes), tal red de sentidos? La razón es, lo sabemos, de orden económico. Calculadora, la sociedad industrial está condenada a formar consumidores que no calculen; si los productores y los compradores de vestidos tuvieran una conciencia idéntica, el vestido sólo se compraría (y se produciría) al ritmo, bastante lento, de su desgaste; la Moda, como todas las modas, se apoya en una disparidad de las dos conciencias: una debe ser extraña a la otra. Para obnubilar la conciencia contable del comprador, es necesario extender ante el objeto un velo de imágenes, de razones, de sentidos, elaborar a su alrededor una substancia mediata, de orden aperitivo, crear, en fin, un simulacro del objeto real, sustituyendo el pesado tiempo del desgaste por un tiempo soberano, libre de destruirse a sí mismo por un acto de *potlatch* anual. El origen comercial de nuestro imaginario colectivo (sometido en todos los aspectos a la moda, mucho más allá del vestido) no puede ser un misterio para nadie. No obstante, apenas iniciado, este universo se aparta de su origen (y no vemos cómo podría *copiarlo*): su estructura obedece a sujeciones universales, que son las de cualquier sistema de signos. Lo realmente notable en este imaginario constituido según un fin de deseo (y el análisis semiológico lo pondrá de manifiesto con bastante claridad, al menos eso espero), es que la substancia es esencialmente *inteligible:* no es el objeto, es el nombre el que provoca el deseo, no es el sueño, es el sentido lo que hace vender. Si es así, los innumerables objetos que pueblan y constituyen el imaginario de nuestro tiempo evidenciarán progresivamente una semántica, y la lingüística, mediante ciertos desarrollos, se convertirá, por un segundo nacimiento, en la ciencia de todos los universos imaginados.

Introducción: Método

Símbolos gráficos utilizados

$\wr$: Función

$\equiv$: Relación de equivalencia

)(: Relación de doble Implicación o solidaridad

● : Relación de simple combinación

$\neq$: Diferente de...

/ : Oposición pertinente o significante

/.../ : La palabra como significante

«...» : La palabra como significado

[...] : Término implícito

[—] : Normal

Sa : Significante

Sé : Significado

Los reenvíos al texto están constituidos por dos cifras: la primera ;igna el capítulo, la segunda designa el grupo de parágrafos, si es una 'a romana, o el parágrafo, si es una cifra árabe.

1. El vestido escrito

«Cinturón de piel por encima del talle, con una rosa prendida, sobre un vestido suave de shetland»

I. Los tres vestidos

1.1. *Vestido-imagen y vestido escrito*

Abro una revista de Moda:[1] veo que trata de dos vestidos distintos. El primero es el que me presentan fotografiado o dibujado, es un vestido-imagen. El segundo es el mismo vestido, pero descrito, transformado en lenguaje; ese vestido, fotografiado a la derecha, pasa a ser a la izquierda: *cinturón de piel por encima del talle, con una rosa prendida, sobre un vestido suave de shetland;* este vestido es un vestido escrito. Los dos vestidos remiten, en principio, a la misma realidad (aquel vestido que llevó aquel día una mujer), y sin embargo no tienen la misma estructura,[2] porque no están hechos con los mismos materiales, y, en consecuencia, esos materiales no tienen las mismas relaciones entre ellos: en uno, los materiales son formas, líneas, superficie, colores, y la relación es espacial; en el otro, son palabras, y la relación es, sino lógica, por lo menos sintáctica; la primera estructura es plástica, la segunda es verbal. ¿Quiere esto decir que cada una de esas estructuras se confunde por completo con el sistema general de la que ha surgido, el vestido-imagen con la fotografía y el vestido escrito con el lenguaje? En absoluto: la fotografía de Moda no es una fotografía cualquiera, tiene muy poca relación con la fotografía de prensa o la fotografía de aficionado, por ejemplo; comporta unidades y reglas específicas; en el interior de la comunicación fotográfica, forma un lenguaje particular, que sin duda alguna posee su léxico y su sintaxis, sus «giros», prohibidos o recomendados.[3] Asimismo, la estructura del vestido escrito no puede confundirse con la estructura de la frase; ya que si el vestido coincidiera con el discurso, bastaría con cambiar un término de este discurso para cambiar al mismo tiempo la identidad del vestido escrito; evidentemente, este no es el caso; la revista puede escribir indiferentemente: *en verano vista tusor,* o *el tusor es idóneo en verano,* sin cambiar nada esencial de la información que transmite a sus lectoras: el vestido escrito es expresado por el lenguaje, pero también

e le resiste, y en ese juego se realiza. De modo que nos encontramos aramente con dos estructuras originales, aunque derivadas de sistemas más omunes, aquí la lengua, allí la imagen.

2. *El vestido real*

Al menos podría pensarse que esos dos vestidos encuentran na identidad al nivel del vestido real que han de representar, que el vestido escrito y el vestido fotografiado son idénticos a través de ese vestido real al que mbos remiten. Equivalentes, eso sí, pero no idénticos; ya que así como entre vestido imagen y el vestido escrito hay una diferencia de materiales y de elaciones, y consecuentemente una diferencia de estructura, de la misma manera, e esos dos vestidos al vestido real, hay el paso a otros materiales y a otras elaciones; el vestido real constituye pues una tercera estructura, distinta de s dos primeras, aunque les sirva de modelo, o más exactamente, aunque modelo que guía la información transmitida por los dos primeros vestidos ertenecen a esa tercera estructura. Hemos visto que las unidades del estido-imagen están situadas al nivel de las formas y las del vestido escrito de las palabras; en cuanto a las unidades del vestido real, no pueden estar nivel de la lengua ya que, como sabemos, la lengua no es un calco de lo eal;[4] tampoco podemos situarlas, y en ese caso la tentación es grande, al nivel e las formas, ya que «ver» un vestido real, incluso en condiciones privilegiadas e presentación, no puede agotar su realidad y menos aún su estructura: o vemos más que una parte, un uso personal y circunstancial, un aspecto rticular; para analizar el vestido real en términos sistemáticos, es decir lo stante formales para que puedan dar cuenta de todos los vestidos análogos, n duda alguna habría que remontarse hasta los actos que regularon su bricación. Dicho de otro modo, ante la estructura plástica del vestido-imagen ante la estructura verbal del vestido escrito, la estructura del vestido real lo puede ser tecnológica; las unidades de esa estructura no pueden ser más ie las trazas diversas de los actos de fabricación, sus fines cumplidos, aterializados: una costura, es lo que ha sido cosido, un corte, lo que ha sido rtado;[5] tenemos pues una estructura que se constituye al nivel de la materia de sus transformaciones, no de sus representaciones o de sus significaciones; etnología podría suministrar en ese caso modelos estructurales relativamente mples.[6]

Shifters

3. *Traslación de las estructuras*

Nos encontramos con que para un mismo objeto (un vestido, un aje sastre, un cinturón) tenemos tres estructuras distintas, una tecnológica, ra icónica, la tercera verbal. Esas tres estructuras no tienen el mismo régimen

de difusión. La estructura tecnológica aparece como una lengua-madre de la que los vestidos llevados, inspirados en ella, no serían más que las «palabras». Las otras dos estructuras (icónica y verbal) son también lenguas, pero si creemos la revista, que siempre pretende hablar de un vestido real primero, esas lenguas son lenguas derivadas, «traducidas» de la lengua-madre, y se interponen como unas mediaciones de difusión entre esa lengua-madre y sus «palabras» (los vestidos llevados). En nuestra sociedad, la difusión de la Moda se basa en gran parte en una actividad de *transformación:* se pasa (al menos según el orden invocado por la revista) de la estructura tecnológica a las estructuras icónica y verbal. Pero, tratándose de estructuras, ese paso sólo puede ser discontinuo: el vestido real sólo puede ser *transformado* en «representación» por medio de ciertos operadores, que podríamos denominar *shifters,* ya que sirven para transponer una estructura en otra, para pasar, si se prefiere, de un código a otro código.[7]

1.4. *Los tres shifters*

Ya que nos encontramos con tres estructuras, debemos disponer de tres clases de *shifters:* de lo real a la imagen, de lo real al lenguaje y de la imagen al lenguaje. Para la primera traslación, del vestido tecnológico al vestido icónico, el *shifter* principal es el patrón de costura, cuyo dibujo (esquemático) reproduce analíticamente los actos de fabricación del vestido; a lo que habría que añadir los procedimientos, gráficos o fotográficos, destinados a manifestar el substrato técnico de una apariencia o de un «efecto»: acentuación de un movimiento, aumento de un detalle, ángulo de visión. Para la segunda traslación, del vestido tecnológico al vestido escrito, el *shifter* de base es lo que podría llamarse la receta o el programa de costura: en general es un texto distinto de la literatura de Moda; su fin es doblar no lo que está hecho, sino lo que va a hacerse; además la receta de costura no se presenta con la misma escritura que el comentario de Moda; prácticamente no contiene substantivos ni adjetivos, sino verbos y medidas:[8] como *shifter* constituye un lenguaje transitorio, situado a medio camino entre el hacer y el ser del vestido, su origen y su forma, su técnica y su significación. Podríamos llegar a unir a ese *shifter* de base todos los términos de Moda cuyo origen es evidentemente tecnológico *(una costura, un corte)* y considerarlos todos como trasladores de lo real a lo hablado; eso sería ignorar que el valor de una palabra no está en su origen, sino en el lugar que ocupa en el sistema de la lengua; situados en una estructura descriptiva, esos términos están separados de su origen (lo que ha sido, en un determinado momento, cosido, cortado) a la vez que de su fin (concurrir en una conjunción, separarse de un conjunto); en ellos el acto creador no es sensible, ya no pertenecen a la estructura tecnológica y no pueden ser considerados como *shifters.*[9] Queda una tercera traslación, la que permite pasar de la estructura icónica a la estructura hablada, de la representación del vestido a su descripción. Como la revista dispone de la ventaja de poder proporcionar *a la vez* mensajes surgidos de esas dos estructuras, aquí un vestido fotografiado, allí ese mismo vestido descrito, puede hacer una economía notable

ısando *shifters* elípticos: en este caso ya no se trata de los dibujos del patrón, ıi de los textos de la receta de costura, sino de los anafóricos de la lengua, ′a dados en su grado pleno *(«ese» traje sastre, «el» vestido de shetland)*, ya ɜn su grado cero *(rosa prendida en el cinturón)*.[10] Así, por el mismo hecho le que las tres estructuras disponen de operadores de traducción bien definidos, ɔermanecen perfectamente distintas.

II. La regla terminológica

I.5. *Elección de la estructura oral*

Estudiar el vestido de Moda sería estudiar en primer lugar, de una nanera separada y exhaustiva, cada una de esas tres estructuras, ya que no ɜe puede definir una estructura fuera de la identidad substancial de las unidades ɥue la componen: hay que estudiar o actos, o imágenes o palabras, pero no ·odas esas substancias a la vez, aunque las estructuras que forman, sirvan, nezclándose, para componer un objeto genérico, llamado por comodidad vestido le Moda. Cada una de esas estructuras obliga a un análisis original y hay que ɜlegir. Pero el estudio del vestido «representado» (por la imagen y la palabra), ɜs decir, del vestido tratado por la revista de Moda, ofrece una ventaja netodológica inmediata con relación al análisis del vestido real:[11] el vestido ·impreso» proporciona al analista lo que las lenguas humanas niegan al lingüista: ına sincronía pura; la sincronía de Moda cambia de repente cada año, pero lurante el año en curso permanece absolutamente estable; si escogemos el ′estido de la revista, es posible trabajar sobre un estado de Moda sin tener ɥue recortarlo artificialmente, como el lingüista se ve obligado a hacer dentro le la confusión de los mensajes. Queda por escoger entre el vestido-imagen ′ el vestido escrito (o más exactamente descrito); en este caso, una vez más, y lesde el punto de vista metodológico, la «pureza» estructural del objeto es la que letermina la elección:[12] el vestido real se complica con finalidades prácticas protección, pudor, adorno); esas finalidades desaparecen del vestido ·representado», que ya no sirve para proteger, cubrir o adornar, sino como nucho para significar la protección, el pudor o el adorno; el vestido-imagen nantiene con todo un valor que puede entorpecer considerablemente al analista: ɜu plástica; únicamente el vestido escrito no tiene ninguna función práctica ni ɜstética: todo él está constituido en vistas a una significación: si la revista lescribe un determinado vestido por medio de la palabra, sólo es para transmitir ına información cuyo contenido es: *la Moda;* de manera que puede decirse que ɜl ser del vestido escrito está por completo en su sentido, es en él donde ɜenemos las mayores probabilidades de encontrar la pertinencia semántica con ɔoda su pureza: el vestido escrito no está obstaculizado por ninguna función ɔarásita ni comporta ninguna temporalidad esfumada: por esas razones hemos lecidido explorar la estructura verbal. Eso no significa que se trate simplemente le analizar el lenguaje de la Moda; indiscutiblemente la nomenclatura con la ɥue habrá que trabajar es una parte especializada del gran territorio de la lengua

francesa; sin embargo, esa parte no será estudiada desde el punto de vista de la lengua, sino únicamente desde el punto de vista de la estructura del vestid a la que apunta; no es una parte de un sub-código del francés lo que constituye el objeto del análisis, es, si así puede decirse, el sobre-código impuesto al vestid real por las palabras, ya que las palabras, como veremos,[13] asumen en ese caso un objeto, el vestido, que ya es en sí mismo sistema de significación.

1.6. *Semiología y Sociología*

Aunque la elección de la estructura oral obedezca en este caso a razones inmanentes a su objeto, encuentra un determinado refuerzo en el camp de la sociología; primero porque la difusión de la Moda por la revista (es decir, en gran parte por el texto) se ha hecho masiva; la mitad de las mujeres de Francia leen regularmente publicaciones dedicadas por lo menos parcialmente a la Moda;[14] la descripción del vestido de Moda (y ya no su realización) es pues u hecho social, hasta el punto de que si el vestido de Moda fuera simplemente imaginario (sin influencia sobre el vestido real), constituiría un elemento indiscutible de la cultura de masas, como las novelas populares, *los comics*, el cine; luego, porque el análisis estructural del vestido escrito puede preparar de una forma eficaz el inventario del vestido real que la sociología necesitará concretamente el día en que quiera estudiar los circuitos y los ritmos de difusión de la Moda real. Sin embargo, los objetivos de la sociología y la semiología son, en el caso que nos ocupa, completamente distintos: la sociología de la Mod (aunque esté por hacer)[15] parte de un *modelo*, imaginado en su origen (es el vestido concebido por el *fashion-group*) y sigue (o deberá seguir) su realización a través de una serie de vestidos reales (es el problema de la difusión de los modelos); de modo que busca sistematizar conductas, que puede relacionar con las condiciones sociales, niveles de vida y papeles desempeñados.
La semiología no sigue ese camino; describe un vestido que permanece imaginario de su principio a su fin, o, si se prefiere, puramente intelectivo; no lleva al reconocimiento de prácticas, sino al de imágenes. La sociología de la Moda está dirigida por completo al vestido real; la semiología hacia un conjunto de representaciones colectivas. La elección de la estructura oral lleva, no a la sociología, sino hacia aquella *sociológica* postulada por Durkheim y Mauss;[16] la descripción de Moda no tiene únicamente por función proponer un modelo a la copia real, sino también, y sobre todo, difundir ampliamente la Moda como un *sentido*.

1.7. *El corpus*

Una vez escogida la estructura oral, ¿sobre qué corpus se debe trabajar?[17] Hasta ahora sólo hemos hablado de las revistas de Moda; eso se deb por una parte a que las descripciones procedentes de la literatura propiamente dicha, aunque muy importantes en varios grandes escritores (Balzac, Michelet, Proust) son demasiado fragmentarias, de época histórica variable, para que

dan ser retenidas y, por otra parte, a que las descripciones suministradas el catálogo de grandes almacenes puedan ser fácilmente asimilables s descripciones de la Moda; es evidente pues que las revistas de Moda stituyen el mejor corpus. ¿Todas las revistas de Moda? En absoluto. En este cto pueden intervenir dos limitaciones, autorizadas por el fin que se igue, que es el de reconstituir un sistema formal y no describir una Moda reta, es muy interesante trabajar únicamente sobre un estado de Moda, es r, sobre una sincronía. Pero, como se ha dicho ya, la sincronía de Moda determinada por la propia Moda: es la Moda de un año.[18] Nosotros elegimos ajar con revistas del año 1958-1959 (de junio a junio), pero esa fecha no e, evidentemente, ninguna importancia metodológica; hubiéramos podido ger cualquier otro año, ya que lo que se busca describir no es una Moda reta, sino la Moda; apenas recogido, extraído de un año, el material (el nciado) debe situarse en un sistema puramente formal de funciones;[19] nodo que no se encontrará en este trabajo ninguna indicación sobre ninguna a contingente, y con mayor razón, ninguna historia de la Moda: no se ha ido tratar de una substancia cualquiera de la Moda, sino exclusivamente a estructura de sus signos escritos,[20] Asimismo (y esa es la segunda cción impuesta al corpus), sólo sería interesante vaciar todas las revistas n año si se quisieran descubrir diferencias substanciales (ideológicas, ticas o sociales) entre unas y otras; desde el punto de vista sociológico, sería un problema capital, ya que cada revista remite a un público socialmente nido a la vez que a un cuerpo particular de representaciones, pero esa ología diferencial de las revistas, de los públicos y de las ideologías no l objeto declarado de ese trabajo que apunta sólo a encontrar la «lengua» rita) de la Moda. De modo que sólo vaciamos de una manera exhaustiva revistas (*Elle* y *Jardin des Modes*), sin que ello impidiera hurgar en otras icaciones (concretamente *Vogue* y *L'Echo de la Mode*)[21] y en las páginas anales que algunos periódicos dedican a la Moda. Lo que realmente importa elación al proyecto semiológico, es constituir un corpus razonablemente rado de todas las *diferencias* posibles de signos de vestimenta; a la inversa, nporta que esas diferencias se repitan en mayor o menor grado, ya que ue constituye el sentido, no es la repetición, sino la diferencia; icturalmente, un rasgo de Moda raro tiene tanta importancia como un o de Moda frecuente, una gardenia como una falda larga; el objetivo, es *distinguir* unidades, no contarlas.[22] Por último, en el corpus así reducido, an eliminado todas las notas que pueden implicar otra finalidad que la cta significación: los anuncios publicitarios, incluso si se presentan como os o informes de Moda, y las instrucciones técnicas de fabricación de dos. Tampoco se ha conservado el maquillaje ni la peluquería, porque esos entos comportan variantes particulares que hubieran aumentado esariamente el inventario del vestido propiamente dicho.[23]

1.8. *La regla terminológica*

Trataremos aquí del vestido descrito, únicamente. La regla previa, que determina la constitución del corpus a analizar, consiste en no retener *ningún otro material más que la palabra que nos transmite la revista de Moda.* Eso significa restringir considerablemente los materiales del análisis; por una parte supone suprimir cualquier recurso a los documentos anexos (por ejemplo las definiciones de un diccionario) y por otra privarse de toda la riqueza de las fotografías; en resumen, es considerar la revista de Moda únicamente en sus márgenes, sólo allí donde parece doblar la imagen. Pero ese empobrecimiento del material, además de ser metódicamente inevitable, tiene quizás su recompensa: reducir el vestido a su versión oral es al mismo tiempo encontrarse con un problema nuevo, problema que podría formularse de este modo: *¿qué ocurre cuando un objeto, real o imaginario, es convertido en lenguaje?* o, para dejar al circuito traductor la ausencia de vector de que se habló: *¿Y cuándo se produce el encuentro de un objeto y de un lenguaje?* Si el vestido de Moda parece un objeto irrisorio ante una interrogación tan amplia, piénsese que es la misma relación la que se establece entre el mundo y la literatura: ¿no es la propia institución que parece convertir lo real en lenguaje y sitúa su ser en esa conversión, al igual que nuestro vestido escrito? Además, ¿no es una literatura la Moda escrita?

IV. La descripción

1.9. *Descripción literaria y descripción de Moda*

Moda y literatura disponen realmente de una técnica común cuyo fin es el parecer transformar un objeto en lenguaje: es la *descripción.* Esa técnica se ejerce no obstante de manera muy distinta en ambos casos. En literatura, la descripción se apoya en un objeto escondido (ya sea real o imaginario): es la encargada de hacerlo existir. En Moda, el objeto descrito es actualizado, dado aparte bajo su forma plástica (sino real, ya que sólo se trata de una fotografía). Las funciones de la descripción de Moda son, pues, reducidas, y también, por eso mismo, originales: al no tener que ofrecer el propio objeto, las informaciones que la lengua comunica, a menos de ser pleonásticas, son por definición esas mismas que la fotografía o el dibujo no pueden transmitir. La importancia del vestido escrito confirma de una forma clara que existen funciones específicas del lenguaje, que la imagen, sea cual fuere su desarrollo en la sociedad contemporánea, no puede asumir. ¿Cuáles son, concretamente en el vestido escrito, las funciones específicas del lenguaje con relación a la imagen?

). *Inmovilización de los niveles de percepción*

La primera función de la palabra es inmovilizar la percepción a un erminado nivel de inteligibilidad (o, como dirían los teóricos de la información, prehensibilidad). Se sabe que una imagen comporta fatalmente varios niveles percepción, y que el lector de imágenes dispone de una cierta libertad en lección del nivel en el que se detiene (incluso si no es consciente de esa rtad): esa elección no es ilimitada: existen niveles *optima:* aquellos en que cisamente la inteligibilidad del mensaje es la mejor; pero desde la ternura papel hasta ese pedacito de cuello, luego de ese pedacito de cuello al vestido ero, cualquier mirada sobre la imagen implica fatalmente una decisión; es ir que el sentido de una imagen jamás es seguro.[24] El lenguaje suprime libertad, pero también esa incertidumbre; traduce una elección y la impone, ga a detener aquí (es decir, ni más acá ni más allá) la percepción de ese tido, fija el nivel de lectura en su tejido, en su cinturón, en el accesorio lo adorna. De este modo cualquier palabra detenta una función de autoridad, a medida en que elige, si así puede decirse, por poderes delegados en lugar ojo. La imagen congela una infinidad de posibles; la palabra determina único seguro.[25]

. *Función de conocimiento*

La segunda función de la palabra es una función de conocimiento. enguaje permite informaciones que la fotografía ofrece burdamente o plemente no ofrece: el color de un tejido (si la fotografía es gris), la clase un detalle inaccesible a la vista *(botón-fantasía, punto de cadeneta),* la tencia de un elemento escondido por el carácter plano de la imagen detrás de un vestido); de una manera general, el lenguaje añade a la imagen *saber.*[26] Como la Moda es un fenómeno de iniciación ritual, la palabra empeña naturalmente una función didáctica: el texto de Moda representa cierto modo la palabra autoritaria del que sabe todo lo que hay detrás a apariencia confusa o incompleta de las formas visibles; así, constituye técnica de abertura de lo invisible, que casi podría compararse, bajo una na secularizada, al halo sagrado de los textos adivinatorios; además onocimiento de la Moda no es gratuito: comporta, para los excluidos, una ción: la marca deshonrosa de *pasado-de-moda.*[27] Esa función de conocimiento es posible porque el lenguaje, que la sostiene, constituye en sí mismo sistema de abstracción; eso no significa que el lenguaje de la Moda lectualice al vestido; en muchos casos, al contrario, ayuda a captarlo más cretamente que la fotografía, restituyendo a tal nota toda la densidad de un o *(prended una rosa);* pero al posibilitar el manejo de conceptos discretos blancura, *la suavidad, la finura),* y no objetos físicamente completos; y por su cter abstracto, el lenguaje permite resaltar determinadas funciones (en el ido matemático del término), dota al vestido de un sistema de oposiciones ionales (por ejemplo, *fantasía/clásico*), que el vestido real o fotografiado puede manifestar de una forma tan clara.[28]

1.12. *Función de énfasis*

Ocurre también —y con frecuencia— que la palabra parece aumenta elementos del vestido bien visibles en la fotografía: *el cuello grande, la ausencia de botones, la línea ensanchada de la falda,* etc. Es porque la palabra tiene también una función de énfasis; la fotografía presenta un vestido sin ninguna parte privilegiada y que se consume como un conjunto inmediato; pero de ese conjunto, el comentario puede destacar ciertos elementos para afirmar su valor: es el *fíjese* explícito (*Fíjese: el escote con un ribete, etc.*).[29] Ese énfasis reposa evidentemente en un carácter intrínseco del lenguaje: su discontinuo; el vestido descrito es un vestido fragmentario; en relación con la fotografía, es el resultado de una serie de elecciones, de amputaciones; del *vestido suave de shetland con el talle alto con una rosa prendida,* se nos habla de ciertas partes (la substancia, el talle, el adorno) y se olvidan otras (las mangas, el cuell la forma, el color), como si la mujer así vestida llevara solamente una rosa y suavidad. Realmente, los límites del vestido escrito no son los de la materia, sino los del valor; si la revista nos dice que el cinturón es de piel, es que lo importante es la piel como valor absoluto (y no su forma, por ejemplo); si nos habla de una rosa prendida, es que la rosa es tan importante como el tejido; un escote, un frunce, si son *mencionados,* se convierten en vestido con estatuto propio, como todo un abrigo. Aplicado al vestido, el orden de la lengua separa lo esencial de lo accesorio; pero es un orden espartano: remite lo accesorio a la nada de lo innombrado.[30] Ese énfasis del lenguaje comporta dos funciones. Por una parte, permite actualizar la información general ofrecida por la fotografía, cuando ésta, como cualquier conjunto informativo, tiende a desgastarse: cuantos más vestidos fotografiados veo, más se banaliza la información que recibo; la notación hablada contribuye a vigorizar la informacló cuando es explícita *(fíjese...),* no trata, en general, de detalles excéntricos, cuya propia novedad garantiza la fuerza informativa, sino de elementos tan comúnment ofrecidos a la variación de Moda (cuellos, ribetes, bolsillos),[31] que es necesario recargar el mensaje que contienen; la Moda actúa aquí al igual que la propia lengua, para la que la novedad de un giro o de una palabra constituye siempre un énfasis destinado a restaurar el desgaste de su sistema.[32] Por otra parte, el énfasis que la lengua pone en determinados rasgos de vestimenta al nombrarlo queda perfectamente funcional; la descripción no apunta a aislar ciertos elementos para acentuar su valor estético, sino simplemente a hacer inteligibles de una forma analítica las razones que hacen de una colección de detalles un conjunto organizado: la descripción es, en este caso, un instrumento de estructuración; concretamente permite orientar la percepción de la imagen: en sí mismo, un vestido fotografiado no empieza ni acaba en ninguna parte; ninguno de sus límites está privilegiado; puede mirarse indefinidamente o por el espacio de un segundo; le dirigimos una mirada sin duración porque ésta no tiene un itinerario regular;[33] pero al ser descrito, ese mismo vestido (no vemos otra cosa) empieza por el talle, continúa con una rosa y acaba en shetland; el propio vestido es apenas citado. Así, al introducir una duración organizada en la representación del vestido de Moda, la descripción instituye, si así puec

irse, un protocolo de descubrimiento: el vestido es descubierto según un
ɜn determinado, y ese orden implica fatalmente determinados fines.

. *Finalidad de la descripción*

¿Qué fines? Hay que reconocer que desde un punto de vista práctico,
escripción de un vestido de Moda no sirve para nada; no podría construirse
'estido confiando tan solo en su descripción de Moda. El fin de una receta
:ostura es transitivo: se trata de hacer algo; el del vestido escrito parece
mente reflexivo: el vestido parece *decirse*, remitirse a sí mismo, encerrado
ına especie de tautología. Las funciones de la descripción, ya sean de
ión, de exploración o de énfasis, apuntan únicamente a manifestar un
rminado ser del vestido de Moda, y ese ser sólo puede coincidir con
·opia Moda; es cierto que el vestido-imagen puede estar *de Moda* (incluso lo
por definición),[34] pero no podría ser directamente *la Moda;* su materialidad,
ıisma totalidad, su evidencia, si así puede decirse, hacen de la Moda
representa un atributo y no un ser: *este* vestido, que me es representado
ɔ descrito), puede ser (estar) otra cosa que de Moda; puede ser cálido,
ıño, simpático, púdico, protector, etc. antes que estar de Moda; al contrario,
mismo vestido, descrito, no puede ser otra cosa que la propia Moda; ninguna
ón, ningún accidente estorba la evidencia de su ser, ya que funciones
ɔidentes, si se remarcan, proceden de una intención declarada de Moda.[35]
ıma, el fin propio de la descripción es el de dirigir el conocimiento inmediato
uso del vestido-imagen, por un conocimiento mediato y específico de la
ı. Volvemos a encontrar aquí la diferencia considerable, de orden
·pológico, que opone la mirada a la lectura: se mira un vestido-imagen,
·e un vestido descrito, y es probable que esos dos usos correspondan
ɜ públicos distintos; la imagen dispensa de la compra, la substituye;
·nos emborracharnos de imágenes, identificarnos oníricamente con la
ɟuí, y, en cuanto a lo real, seguir la Moda únicamente comprando algunos
ɜorios de «boutique»; la palabra, al contrario, despoja al vestido de toda
lidad corporal; al no ser más que un sistema de objetos impersonales cuya
nción por sí sola hace la Moda, el vestido descrito invita a la compra.
ıagen suscita una fascinación, la palabra una apropiación; la imagen está
es un sistema saturado; la palabra es fragmentaria, es un sistema
nible: reunidas, la segunda sirve para decepcionar a la primera.

Lengua y Habla, Vestido y Traje

Comprenderemos mejor la relación de vestido-imagen y del vestido
o, del objeto representado y del objeto descrito, refiriéndonos a una
ɔlón conceptual ya clásica desde Saussure:[36] la de la lengua y la del habla.
ıgua es una institución, un cuerpo abstracto de sujeciones; el *habla* es la
momentánea de esa institución, que el individuo extrae y actualiza para
ɜcesidades de la comunicación; la lengua ha surgido de la masa de palabras

emitidas, y sin embargo toda habla es extraída de la lengua: esa dialéctica es, en historia, la de la estructura y del acontecimiento, y en teoría de la comunicación, la del código y del mensaje.[37] Ahora bien, con relación al vestido-imagen, el vestido escrito dispone de una pureza estructural que es más o meno la de la lengua con relación al habla: la descripción, de una manera necesaria y suficiente, está fundada en la manifestación de las sujeciones institucionales que hacen que *este* vestido, aquí representado, esté de Moda; no se ocupa en ningún grado de la manera en que el vestido es llevado por un individuo particular, aunque éste mismo fuera «institucional» como la *cover-girl*.[38] Es esta una diferencia importante y podríamos ponernos de acuerdo en llamar, cada vez que sea necesario, *vestido*, a la forma estructural, institucional del atuendo (lo que corresponde a la lengua) y *traje*, a esa misma forma actualizada, individualizada, llevada (lo que corresponde al habla). Por supuesto que el vestid descrito no es completamente general, es *elegido;* es, si se quiere, un ejemplo de gramática, no la gramática; pero por lo menos, para hablar en lenguaje informático, no comporta ningún *ruido*, es decir nada que estorbe el sentido puro que transmite: es enteramente *sentido:* la descripción es un habla sin ruid Sin embargo, esa oposición sólo es válida a nivel de sistema de vestimenta; ya que a nivel del sistema lingüístico, es evidente que la propia descripción está basada en un habla particular (la de *esta* revista de Moda, en *esta* página es, si se quiere, un vestido abstracto conflado a un habla concreta; el vestido escrito es institución (o «lengua») a nivel del vestido, a la vez que acto («habla» a nivel del lenguaje. Ese estatuto paradójico es importante: regulará todo el análisis estructural del vestido escrito.

Notas

1. Escribiremos *Moda* con mayúscula en el sentido de *fashion*, de manei que pueda mantenerse la oposición entre la Moda y una moda *(fad)*.

2. Sería mejor no tener que definir más que cosas, y no palabras; pero como en la actualidad la palabra estructura está muy solicitada, le daremos aquí el sentido que tiene en lingüística: «una entidad autónoma de dependencias internas» (L. Hjelmslev, *Essais linguistiques*, Nordisk Sprog og Kulturferlag, Copenhague, 1959, p. 1 versión castellana: *Ensayos Lingüísticos*, Editorial Gredos, S. A., Madrid, 1972).

3. Aquí llegamos a la paradoja de la comunicación fotográfica: siendo por principio puramente analógica, la fotografía puede definirse como un *mensaje sin código;* sin embargo, no existen, por así decirlo, fotografías sin significación; de modo que nos vemos obligados a postular la existencia de un código fotográfico, que evidentemente sólo funciona a un segundo nivel, que más tarde denominaremos nivel de connotación. (Véase «Le Message photographique», en *Communications*, núm. 1, 1961, pp. 127 y 138, y «La Rhétorique de l'Image», en *Communications*, núm. 4, 1964, páginas 40 a 41). Para el diseño de Moda, la cuestión es más simple, ya que el *estilo* de un diseño remite a un código abiertamente cultural.

4. Véase A. Martinet, *Eléments de linguistique générale*, Armand Colin, París, 1960, cap. I, p. 6; versión castellana: *Elementos de Lingüística general*, Editorial Gredos, S. A., Madrid, 1974.

5. A condición, por supuesto, de que esos términos se den en un contex

ılógico, y que se trate, por ejemplo, de un programa de fabricación; de lo contrario términos, de origen técnico, tienen otro valor. (Véase *infra*, 1.5.)

6. André Leroi-Gourhan distingue, por ejemplo, los vestidos rectos de ɜs paralelos y los vestidos cortados-abiertos, cortados-cerrados, cortados-cruzados, era. (*Milieu et Techniques*, Albin-Michel, París, 1945, p. 208.)

7. Roman Jakobson reserva el nombre de *shifter* para los elementos nediarios, entre el código y el mensaje (*Essais de linguistique générale*, Les ɔns de Minut, París, 1963, cap. IX; versión castellana: *Ensayos de Lingüística ral*, Editorial Seix Barral, S. A., Barcelona, 1975). Ampliamos aquí el sentido érmino.

8. Ejemplo: «Ponga todos los trozos del forro que está cortando y ste. Embaste a cada lado un pliegue vertical de 3 cm de profundidad a 1 cm de xtremos de los hombros.» Se trata de un lenguaje transitivo.

9. Se podría concebir que el vestido de catálogo es un *shifter*, ya que ata de invitar a una compra real por mediación de la lengua. De hecho, el vestido tálogo obedece por completo a las normas de la descripción de Moda: se pretende r poco del vestido y persuadir, en cambio, de que está de Moda.

10. La anáfora, según L. Tesnières (*Éléments de syntaxe structurale*, ɛsieck, París, 1959, p. 85) es «una conexión semántica suplementaria, a la que no ɜponde ninguna conexión estructural». Entre el demostrativo *este* y el traje sastre ·afiado, no existe realmente ninguna relación estructural, pero, si así puede ɜe, una colisión pura y simple de dos estructuras.

11. El análisis semántico del vestido real ha sido postulado por Troubetskoy *:ipes de Phonologie*, Klincksieck, París, 1949, p. 19) y desarrollado por P. Bogatyrev, *le Kroja na moravskom Slovensku*, [La función del vestido en Eslovenia morava], narodopisneho odburu Matice Slovenskej, Matica Slovenska, 1937, resumido ıncés, p. 68.

12. Aquí se trata de razones contingentes al método operatorio; las ɜs de fondo, concernientes a la naturaleza esencialmente *hablada* de la Moda, ido presentadas en la introducción.

13. Véase *infra*, cap. 3.

14. «Le Marché français du vêtement féminin prêt à porter», en suplemento *ndustrie du vêtement féminin*, núm. 82, p. 253.

15. La Moda ha sido muy pronto —desde Spencer— un objeto sociológico giado; primero constituye «un fenómeno colectivo que nos aporta de una manera iata... la revelación de que hay algo social en nuestros comportamientos» oetzel, *La Psychologie sociale*, Flammarion, París, 1963, p. 245; versión castellana: *ogía social*, Editorial Marfil, S. A., Alcoi (Alicante), 1970) luego presenta una tica del conformismo y del cambio que sólo se explica sociológicamente; último, su difusión parece transparentar la existencia de esos circuitos de relevo, studiaron P. F. Lazarsfeld y E. Katz (*Personal Influence: The Part Played by People Flow of Mass-Communications*, The Free Press, Glencoe [Illin.], 1955). No ıte, la difusión real de los modelos todavía no ha sido objeto de una encuesta ɔgica completa.

16. «Essai sur quelques formes primitives de classification», en *Année ɔgique*, vol. 6, 1901-1902, pp. 1 a 72.

17. *Corpus:* «recopilación sincrónica intangible de enunciados sobre e se trabaja» (A. Martinet, *op. cit.*, p. 37).

18. Hay Modas estacionales, interiores al año; pero en este caso las ɔnes no son tanto una serie diacrónica como una tabla de significados distintos, res al léxico de un año; la unidad sincrónica es la «línea», que es anual.

19. En ocasiones hemos recurrido a otras sincronías cuando necesitábamos control o de un ejemplo interesante.

20. Eso no impide, claro está, una reflexión general sobre la diacronía da. (Véase *Infra*, apéndice I.)

21. Esa elección no es del todo arbitraria: *Elle* y *L'Echo de la Mode* ɣistas al parecer más populares que el *Jardin des Modes* y *Vogue*. (Véase M. Crozier, *fonctionnaires au travail*, C.N.R.S., París, 1955, 126 pp., Apéndice.)

22. La disparidad de las frecuencias tiene una importancia sociológica,

pero no sistemática; informa sobre los «gustos» (las obsesiones) de una revista (y, consecuentemente, de un público), no sobre la estructura general del objeto; la frecuencia de empleo de las unidades significantes sólo tiene interés si se quieren comparar revistas entre sí. (Véase V. Morin, *Khrouchtchev en France. Analyse de Presse*, Tesis doctoral del III ciclo, Sorbona, París, 1965, manuscrito comunicado.)

23. Los enunciados de Moda se citarán sin referencia, a la manera de los ejemplos de gramática.

24. Conocemos la experiencia de Ombredanne sobre la percepción de la imagen fílmica. (Véase E. Morin, *Le Cinéma ou L'Homme Imaginaire*, Les Editions de Minuit, París, 1956, 250 pp., p. 115; versión castellana: *El Cine o El hombre imaginario*, Editorial Seix Barral, S. A., Barcelona, 1962).

25. Por eso todas las fotografías de prensa llevan un pie explicativo.

26. De la fotografía al dibujo, del dibujo al esquema, del esquema al lenguaje, hay una inversión progresiva de saber. (Véase J.-P. Sartre, *L'Imaginaire*, Gallimard, París, 1948, 247 pp.; versión castellana: *Lo imaginario*, Editorial Losada, S. A., Buenos Aires, 1957).

27. Véase *infra*, 2.3; 15.3.

28. Con relación a la fotografía, el lenguaje tendría un papel bastante análogo al de la fonología con relación a la fonética, ya que aquella permite separar el fenómeno «en tanto que abstracción sacada del sonido, o conjunto de las características funcionales de un sonido». (N. S. Troubetskoy citado por É. Buyssens, «La Nature du signe linguistique», en *Acta Linguistica*, vol. II, núm. 2, 1941, pp. 82 a 86.)

29. De hecho, todo el comentario de Moda es un *fijese* implícito. (Véase *infra*, 3.9.)

30. Por antífrase, lo que se llama *accesorio*, en Moda, es en la mayoría de los casos lo esencial, ya que el sistema hablado tiene que hacer significar el *casi nada*. *Accesorio* es un término que proviene de la estructura real, económica.

31. Estos son los géneros vestimentarios que mejor se ofrecen a la variación significante. (Véase *infra*, 12.7.)

32. Véase A. Martinet, *op. cit.*, cap. VI, p. 17.

33. Una experiencia poco de fiar, realizada en Estados Unidos por una firma de vestidos (citada por A. Rothsein, *Photo-Journalism*, New York Photographic Book Publishing & C°, 1956, 197 pp., pp. 85 y 99), intentó encontrar el itinerario de la mirada que «lee» la representación de una silueta humana: la zona privilegiada de lectura, aquella en que más veces se posa la mirada, parece ser la garganta, es decir, en términos de vestimenta, el cuello: el hecho es que la firma en cuestión vendía camisas.

34. La oposición de un sustantivo *(Fashion)* y de un adjetivo *(fashionable)* ilustraría mejor la oposición existente entre el ser y el atributo; pero el francés no dispone de ningún adjetivo que corresponda al sustantivo *Moda*.

35. La funcionalización del vestido de Moda *(un vestido para bailar)* es un fenómeno de connotación; de modo que forma parte integrante del sistema de la Moda. (Véase *infra*, 19.2.)

36. F. de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Payot, París, 4 ed., 1949, cap. III; versión castellana: *Curso de Lingüística general*, Editorial Losada, S. A., Buenos Aires, 1975).

37. A. Martinet, *op. cit.*, cap. I, p. 18. La identidad del código y de la lengua, del mensaje y de la palabra ha sido discutida por P. Guiraud, «La Mécanique de l'analyse quantitative en linguistique», en *Études de Linguistique Appliquée*, núm. 2, Didier, París, 1963, p. 37.

38. Sobre la *cover-girl* véase *infra*, 18.11.

2. La relación de sentido

«Para el lunch en Deauville, el canesú más fino.»

Ámbitos de variaciones concomitantes o clases conmutativas

1. *La prueba de conmutación*

Con el vestido escrito nos encontramos con una comunicación finita de la que no conocemos ni las unidades ni las funciones, ya que su ;tructura, aun siendo oral, no coincide exactamente con la de la lengua.[1] ¿Cómo ;tructurar esa comunicación? La lingüística propone un modelo operativo ;l que intentaremos sacar provecho, *la prueba de conmutación.* Sea una ;tructura dada globalmente. La prueba de conmutación consiste en hacer variar ; una forma artificial un término[2] de esa estructura y observar si esa variación troduce un cambio en la lectura o en el uso de la estructura dada; así, por roximaciones sucesivas, puede esperarse, por una parte, obtener los más queños fragmentos de substancia responsables de un cambio de lectura o de o, y en consecuencia definir esos fragmentos como unidades estructurales; por otra parte, al observar lo que varía conjuntamente, se puede realizar inventario general de las variaciones concomitantes y, consecuentemente, terminar en el conjunto de la estructura dada un determinado número de clases nmutativas.

2. *Clases conmutativas: el vestido y el mundo*

La revista facilita enormemente la prueba de la conmutación ocediendo ella misma en ciertos casos privilegiados. Si nos dicen, por ejemplo, e *ese cárdigan largo es serio cuando no está forrado y divertido cuando es ersible*, vemos en seguida que existen dos variaciones concomitantes: una riación de vestido (paso de la *ausencia de lana* a *reversible*) produce una riación de carácter (conversión de *serio* en *divertido*); a la inversa, la variación carácter obliga a una variación del vestido. Reuniendo todos los enunciados

que poseen manifiestamente tal estructura, nos vemos obligados a plantear la existencia (a nivel del vestido escrito) de dos grandes clases conmutativas: en una se sitúan todos los rasgos de vestimenta, y en la otra todos los caracterológicos *(serio, divertido, etc.)* o circunstanciales *(tarde, fin de semana, compras, etc.);* por un lado las formas, los materiales, los colores, y por el otro las situaciones, ocupaciones, estados, humores; o, para simplificarlo más, por un lado el vestido y por el otro el mundo. Pero eso no es todo. Si al abandonar el examen de esos casos privilegiados pasamos al de enunciados simples, desprovistos aparentemente de doble variación concomitante, no dejamos de encontrar, explicitados por la lengua, términos provinentes de nuestras dos clases conmutativas, el vestido y el mundo; si la revista nos dice que *los estampados triunfan en las carreras* podemos intentar artificialmente la conmutación, y, refiriéndonos a los otros enunciados del corpus, constatamos, por ejemplo, que el paso de los estampados a los tejidos lisos comporta (en otros lugares) un paso de las carreras a las *garden parties,* en resumen, que una variación de vestido va acompañada fatalmente de una variación de mundo y viceversa.[3] Estas dos clases conmutativas, mundo y vestido, cubren una gran cantidad de enunciados de Moda: todos aquellos en los que la revista asigna al vestido una cierta función, o más vagamente una cierta conveniencia: *el accesorio hace primavera. — Por la tarde se imponen los fruncidos. — Ese sombrero rejuvenece porque despeja la frente. — Esos zapatos son ideales para andar,* etc. Indiscutiblemente, al dar un título («Mundo», «Vestido») a las dos clases mencionadas, «llenándolas» de un determinado contenido que no es, a decir verdad, en ninguna parte asumido por la lengua de la propia revista (jamás habla del «mundo» ni del «vestido»), el analista hace intervenir su propio lenguaje, es decir, en suma, un metalenguaje; en rigor, deberíamos contentarnos con llamar a esas dos clases X e Y, ya que, en un principio, sólo están fundadas formalmente; no obstante puede ser útil destacar desde este momento la disparidad de las substancias (aquí de vestimenta, allá mundanas),[4] comprometidas en cada una de las dos clases; y sobre todo dejar bien claro que, en los ejemplos aquí citados, las dos clases están igualmente actualizadas, o, si se prefiere, explicitadas: ni vestido ni mundo quedan desprovistos en ningún momento de una expresión verbal.[5]

2.3. *Clases conmutativas: el vestido y la Moda*

Las dos clases del vestido y del mundo están, con todo, muy lejos de agotar todo el corpus estudiado; en muchos enunciados, la revista se contenta con describir el vestido, sin por ello ponerlo en correlación con caracteres o circunstancias provinentes del mundo; aquí, *es una torera corta, con el cinturón en la cintura, el conjunto en shetland azul turquesa, la chaqueta a ras de cuello, las mangas hasta el codo y dos bolsillos en la falda; allí, es una almilla abotonada por detrás, el cuello anudado como un pañuelo, etc.;* se podría decir que en esta clase de ejemplos sólo se puede disponer de una única clase, el vestido, y que en consecuencia a estos enunciados les falta el término correlativo sin el cual la prueba de conmutación y por tanto la estructuración

del vestido escrito no puede realizarse. En el primer caso, al hacer variar el vestido se hacía variar el mundo (y viceversa), pero para que el vestido continúe constituyendo una clase conmutativa, incluso cuando es descrito pura y simplemente, sería necesario que al cambiar un término de la descripción se determine *fuera* un cambio concomitante. Luego, debemos recordar aquí que toda descripción de un vestido está sometida a un determinado fin, que es el de manifestar, o mejor aún, transmitir la Moda: todo vestido notado coincide con el ser de la Moda. De ahí se deduce que al hacer variar ciertos elementos del vestido descrito se determine una variación concomitante en la Moda; y como la Moda es un todo normativo, una ley sin grado, el hacer variar la Moda es salirse; cambiar un enunciado de Moda (al menos en su terminología),[6] imaginar por ejemplo una almilla abotonada *delante* y no *detrás*, es pasar correlativamente de la Moda a lo pasado-de-moda. Sin duda la clase *Moda* sólo comporta una variación *(Moda/Pasado-de-Moda);* pero eso basta para darle validez, ya que esa variación, por muy pobre que resulte, permite la prueba de la conmutación. En todos los casos en los que el vestido no se relaciona con el mundo nos encontramos en presencia de una nueva pareja de clases conmutativas, constituidas esta vez por el vestido y la Moda. No obstante, contrariamente a la primera pareja *(Vestido ? Mundo),* los términos procedentes de la segunda pareja *(Vestido ? Moda)* son desigualmente actualizados: el *de-moda* no está casi nunca enunciado: queda implícito, exactamente como el significado de una palabra.[7]

2.4. *Conjuntos A y conjuntos B*

Resumiendo, estamos ahora seguros de que todo enunciado, suministrado por el corpus estudiado, comporta dos términos, surgidos de dos clases conmutativas. Ya sean esos términos explícitos *(Vestido ? Mundo),* ya sea uno explícito *(Vestido)* y el otro implícito *(Moda).* Pero sea cual fuere la pareja de clases que estudiemos siempre se enuncia un término y, en consecuencia, la clase a la que pertenece se actualiza: el Vestido.[8] Eso explica que la conmutación se haga siempre ya entre el vestido y el mundo, ya entre el vestido y la Moda, pero nunca directamente entre el mundo y la Moda, ni tampoco entre el vestido mundano y la Moda:[9] aunque se dispone de tres ámbitos, siempre se trabaja con dos conjuntos conmutativos: un conjunto A *(Vestido ? Mundo)* y un conjunto B *(Vestido ? [Moda]).* Se agotará pues el corpus localizando todos los enunciados pertenecientes al conjunto A y todos los enunciados pertenecientes al conjunto B.

II. La relación significante

2.5. *Equivalencia*

Podrían asimilarse las clases conmutativas a reservas de las que la revista utiliza cada vez un determinado número de rasgos, que constituyen el enunciado de Moda. Esos rasgos o grupos de rasgos van siempre de dos en dos (es lo propio de la conmutación). ¿Cuál es, pues, la naturaleza de la relación que une a esos rasgos o estos grupos de rasgos? En el caso de la pareja A, la relación de las dos clases es a primera vista muy variada: es ya la finalidad *(esos zapatos están hechos para andar)*, ya la causalidad *(ese sombrero rejuvenece porque despeja la frente)*, ya la transitividad *(el accesorio hace primavera)*, ya la circunstancia *(en las carreras es donde se ven los estampados, por la tarde es cuando hay que ponerse vestidos fruncidos)*; se diría que, para la revista, el vestido y el mundo pueden entrar en cualquier tipo de relación. Es decir, que en cierto modo el contenido de esa relación es indiferente a la revista; como la relación es constante y el contenido variado, se comprende que sea la constancia de la relación y no sus contenidos, la que interesa a la estructura del vestido escrito;[10] esos contenidos pueden muy bien ser falaces (por ejemplo, el accesorio no tiene por qué hacer primavera), sin que por ello cese la correlación del vestido y del mundo; esa correlación es hasta cierto punto vacía: estructuralmente, no es otra cosa que una *equivalencia*[11] el accesorio *está bien* para la primavera, estos zapatos *están bien* para andar, los estampados *están bien* en las carreras. Dicho de otro modo, cuando se intenta reducir la diversidad de razones del vestido a una función suficientemente general para contenerlas a todas (lo que es propio del análisis estructural), se constata que la precisión funcional del enunciado no es sino la variación de una relación mucho más neutra, como es la de simple equivalencia. El carácter hasta cierto punto vacío de la relación es más manifiesto cuando se trata de la pareja B (*Vestido* ? [*Moda*]); por una parte, como el segundo término está aquí casi siempre implícito,[12] la relación no puede ser variada; y por otra, como la Moda es un puro valor, no puede producir el vestido o constituir uno de sus usos; puede admitirse que un impermeable protege de la lluvia y que en ese sentido tiene, al menos originaria o parcialmente, una verdadera relación transitiva entre el mundo (la lluvia) y el vestido (el impermeable);[13] pero cuando un vestido es descrito porque honra el valor de Moda, no puede haber entre ese vestido y la Moda más que una simple relación de conformidad convencional, y ya no funcional: realmente es la revista, y ya no el uso, la que instituye la equivalencia del vestido y de la Moda. Así, la relación de equivalencia de las dos clases conmutativas es siempre cierta: en los conjunto B, porque está declarada; en los conjuntos A, porque es constante bajo la variedad de las figuras que le da la revista.

2.6. *Orientación*

Eso no es todo. La equivalencia del vestido y mundo, del vestido y Moda es una equivalencia orientada; en la medida en que los dos términos que la componen no tienen la misma substancia, no pueden ser manipulados de la misma manera. Los rasgos mundanos son infinitos (sin límites precisos), innumerables y abstractos; las clases del mundo y la Moda son inmateriales; la del vestido, al contrario, está constituida por una colección finita de objetos materiales; de modo que fatalmente, cuando son confrontados en una relación de equivalencia, mundo y Moda por una parte, y vestido por la otra, se convierten en los términos de una relación de manifestación: no sólo el rasgo de vestimenta vale para el rasgo mundano o la aserción de Moda,[14] sino que además los manifiesta. Dicho de otro modo, al plantear la equivalencia de lo visible y de lo invisible, la relación del vestido y del mundo o de la Moda sólo permite un uso, el de una determinada *lectura*. Esa lectura no puede confundirse del todo con la lectura inmediata del enunciado, la cual apunta a descifrar la equivalencia de las palabras-letras y las palabras-sentido; de hecho, en su extensión verbal, el propio enunciado nos sirve *para leer*, en segundo grado, la equivalencia del mundo o de la Moda y del vestido. Más allá de las palabras que lo componen, cualquier enunciado de la revista constituye un sistema de significaciones, compuesto por un significante de términos discretos, materiales, numerables y visibles: el vestido; y por un significado, inmaterial, que, según los casos, es el mundo o la Moda; conforme a la nomenclatura saussuriana, llamaremos *signo*[15] a la correlación de los dos términos, del significante de vestimenta y del significado mundano o de Moda. Por ejemplo, toda la frase: *los estampados triunfan en las carreras* constituirá un signo, del que *los estampados* serán el significante (de vestimenta) y *las carreras* el significado (mundano); *almilla abotonada por detrás, con el cuello anudado como un pañuelo* será el significante del significado implícito [*de Moda*], y también, en consecuencia, un signo completo, como la palabra en la lengua.

2.7. *Direcciones de análisis: profundidad y alcance*

Desde este momento se pueden asignar al análisis del vestido escrito dos direcciones complementarias. Por una parte, como cualquier enunciado, eso ya lo vimos, comporta por lo menos dos lecturas, la de las propias palabras y la de la relación significante *Mundo,* [*Moda*] ≡ *Vestido,* o, si se prefiere, como el signo de vestimenta se da a leer a través de un discurso que lo transforma en función *(ese vestido sirve para tal uso mundano)* o en aserción de valor *(este vestido está de Moda),* podemos estar seguros desde este momento de que el vestido escrito comporta al menos dos tipos de relación significante; de manera que hay que preveer un análisis profundo, destinado a desgajar del enunciado de Moda los planos significantes que lo componen. Por otra parte, si resulta que todos los signos de vestimenta se organizan según un sistema de diferencias, estaremos autorizados a discernir en el vestido escrito la presencia de un *código de vestimenta,* en el que una clase

de significantes (el vestido) será el *válido-para* de una clase de significados (el mundo o la Moda) más aun que el proplo signo,[16] es el modo en que los significantes de vestimenta se organizan entre sí,[17] es decir su alcance, lo que hay que averiguar; ya que lo que fundamenta un sistema de signos no es la relación de un significante con un significado (esa relación puede fundar un símbolo, pero no forzosamente un signo), sino la relación de significantes entre sí: la *profundidad* de un signo no añade nada a su determinación; es su extensión lo que cuenta, el papel que desempeña en relación con otros signos, el modo sistemático en que se les parece o difiere: todo signo obtiene su ser de su entorno, no de sus raíces. El análisis semántico del vestido escrito deberá hacerse en profundidad cuando se trate de «desenmarañar» los sistemas, y en alcance cuando se trate de analizar la sucesión de los signos, al nivel de cada uno de esos sistemas. Empezaremos por dilucidar lo más netamente posible la imbricación de los sistemas de los que acabamos de presentir la existencia.

Notas

1. Véase *supra*, 1.1.

2. Hay que recordar aquí la observación de Saussure: *«Cuando decimos "término" en vez de "palabra", se evoca la idea de sistema»*. (V. R. Godel, *Les Sources manuscrites de cours de Linguistique générale de F. de Saussure*, Droz, Ginebra / Minard, París, 1957, pp. 90 y 220.)

3. A menos, evidentemente, que la misma revista neutralice de una manera explícita las variaciones de mundo *(«ese sweter para la ciudad o el campo»)* o las de vestido *(«para las noches de verano, muselina o tafetán»)*. (Véase *infra*, 11, III; 14, II).

4. Emplearemos aquí «mundano», no en un sentido puramente festivo *(«una recepción mundana»)*, sino en el sentido de: que pertenece al mundo, intra-mundano.

5. Más adelante veremos (véase *infra*, 17.4) que determinados términos mundanos pueden convertirse en términos de vestimenta: se trata de significados solidificados en significantes, *(una camisa esport)*.

6. Más adelante se verá (véase *infra*, 4.9; 5.10) que el enunciado de Moda puede comportar variaciones insignificantes en la medida en que, como ya se dijo, la estructura del vestido, incluso escrito, no coincide exactamente con la de la lengua.

7. Sin referirnos al sentido lingüístico, llamaremos aquí *Isología* a la coincidencia substancial del significante y del significado en el signo, que comporta el carácter implícito de significado. (Véase *infra*, 21.1.)

8. Ejemplos: I. *los estampados* ¿ *las carreras*
el accesorio ¿ *la primavera*
este sombrero ¿ *la juventud*
estos zapatos ¿ *la caminata*
II. *almilla, abotonada...* ¿ [*Moda*]
torera corta, cintura en el talle... ¿ [*Moda*]

9. Existe una relación entre el vestido mundano y la Moda, pero esa relación es indirecta, asumida por un segundo sistema de relación. (Véase *infra*, 3.9; 3.11.)

10. En realidad, el contenido de la relación es indiferente a un cierto nivel de la estructura (el que ahora nos ocupa), pero no a todos sus niveles; ya que las funciones escritas del vestido forman parte del nivel de connotación, forman parte del sistema de la Moda. (Véase *infra*, 19.11.)

11. *Equivalencia* y no *identidad:* el vestido no es el mundo. En el ejemplo siguiente, considerado evidentemente como una paradoja, se ve con claridad: *Estilo jardín para el jardín.* Desde ahora emplearemos el signo gráfico ≃ para designar la relación de equivalencia (y no = que es el símbolo de la identidad). Se escribirá pues: *Vestido* ≃ *Mundo* y *Vestido* ≃ *Moda.*

12. Casi siempre: *casi,* porque la revista dice a veces: *la Moda está de azul.*

13. Además sería plantear parcialmente el problema, ya que, como se verá a continuación (véase *infra,* 19.2), toda función es también un signo.

14. Aserción, y no rasgo, porque la clase «Moda» sólo comporta una variación: *Moda/no-Moda.*

15. *Signo,* en el sentido saussuriano, es la reunión del significante con el significado, y no únicamente el significante, como se cree en general. (A. Martinet, *op. cit.,* p. 20.)

16. El signo de Moda será analizado en el capítulo 15.

17. Es la parte más importante del sistema de Moda, tratada desde el capítulo 5 al capítulo 12.

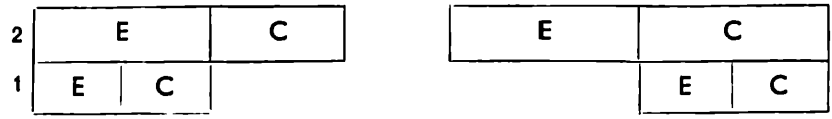
3. Entre las cosas y las palabras

«Un pequeño tirante hace elegante»

I. Los sistemas simultáneos: principio y ejemplos

3.1. *Principio de los sistemas simultáneos: connotación y metalenguaje*

Hemos visto que un enunciado de Moda implica por lo menos dos sistemas de información: un sistema proplamente lingüístico, que es la lengua (francesa), y un sistema «de vestimenta», según el cual el vestido (*los estampados, el accesorio, la falda plisada, una almilla*, etc.) significa ya el mundo (*las carreras, la primavera, la madurez*), ya la Moda. Esos dos sistemas no están separados: el sistema de vestimenta parece estar asumido por el sistema lingüístico. El problema planteado por la coincidencia de dos sistemas semánticos en un solo enunciado ha sido abordado principalmente por Hjelmslev.[1] Sabemos que la lingüística distingue en la lengua un plano de la expresión (E) y un plano del contenido (C); esos dos planos están unidos por una relación (R) y el conjunto de los planos y la relación forma un sistema (ERC); pero el sistema así constituido puede convertirse en el simple elemento de un segundo sistema que, en consecuencia, le será extensivo. La separación de los dos sistemas puede hacerse al nivel de dos puntos de articulación distintos; en el primer caso, el sistema primario constituye el plano de expresión del sistema secundario: (ERC) RC: el sistema 1 corresponde entonces al plano de la *denotación*, el sistema 2 al plano de la *connotación;* en el segundo caso, el sistema primario (ERC) constituye el plano del contenido del sistema secundario: ER (ERC); el sistema 1 corresponde entonces al plano del *lenguaje-objeto*, el sistema 2 al plano del *metalenguaje*. Connotación y metalenguaje se oponen como en un juego de espejos, según el lugar del primer sistema en el segundo. Un esquema burdo (ya que de hecho, en la lengua, expresión y contenido se confunden en un mismo tiempo) nos dará idea de esas dos separaciones simétricas:

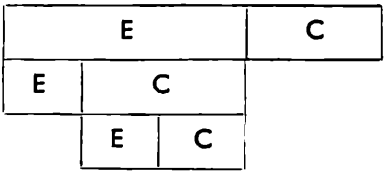


Según Hjelmslev, los meta-lenguajes son *operaciones,* forman la mayor parte de los lenguajes científicos, cuyo papel es el de dotar un sistema real, tomado como significado, de un conjunto de significantes originales de naturaleza descriptiva. Frente a los metalenguajes, las connotaciones impregnan los lenguajes ampliamente sociales, en los que un primer mensaje o mensaje literal sirve de soporte a un segundo sentido, de orden, en general, afectivo o ideológico;[2] los fenómenos de connotación tienen indiscutiblemente una gran importancia, desconocida aún, en todos los lenguajes de cultura y especialmente en literatura.

3.2. *Conjuntos de tres sistemas: puntos de articulación*

Para que exista connotación o metalenguaje, basta con dos sistemas. Sin embargo nada impide concebir conjuntos de tres sistemas; pero como los mensajes del lenguaje articulado están normalmente saturados por dos sistemas (en el caso más ampliamente socializado, se trata de la denotación-connotación, que es la que más va a ocuparnos aquí), el tercer sistema de esos conjuntos tripartitos está naturalmente constituido por un código extralingüístico, cuya substancia es el objeto o la imagen; por ejemplo, un conjunto lingüístico, denotante-connotante, asume un primer sistema significante de objetos; el conjunto presenta entonces dos articulaciones distintas: una realiza el paso del código real (de objetos) al sistema denotante de la lengua; la otra el del sistema denotante de la lengua a su sistema connotante. A esa diferencia de substancias corresponde la oposición misma del metalenguaje y de la connotación: cuando la denotación lingüística asume el código real, actúa como un metalenguaje, ya que ese código se convierte en el significado de una nomenclatura, o, si se prefiere, de un puro sistema *terminológico;* ese doble sistema es entonces aprehendido en tanto que significante, por la connotación final, integrada en un tercer y último sistema que podría denominarse *retórico:*

3. *Lenguaje articulado: sistema retórico*
2. *Lenguaje articulado: sistema terminológico*
1. *Código real*



El sistema 3 es pura connotación; el sistema 2, intermediario, es a la vez denotación (con relación al sistema 3) y metalenguaje (con relación al sistema 1). La disimetría de los puntos de articulación (aquí el significante,

allí el significado) se debe a la disparidad de las substancias; siendo los sistemas 2 y 3 sistemas lengüísticos, existe entre ellos homogeneidad de significantes (son palabras, frases, formas fónicas); al contrario, al ser los sistemas 1 y 2 mixtos, uno real y el otro lingüístico, sus significantes no pueden comunicar directamente entre sí; la substancia del código real no puede alimentar sin mediación la substancia del código verbal; y también, en ese movimiento de separación, el código real es asumido por la parte insubstancial, conceptual, del sistema lingüístico, es decir por su significado. Este caso requiere un ejemplo; lo tomaremos de las señales de tráfico *enseñadas*, es decir *habladas*.[3]

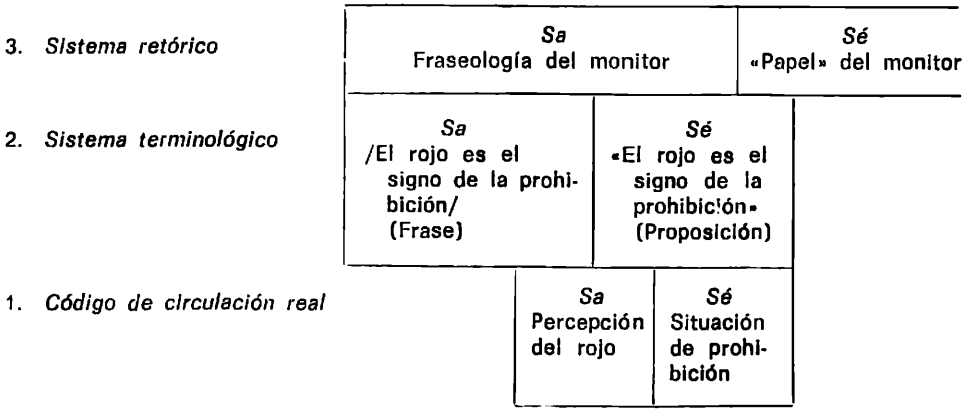
3.3. *La señalización del tráfico enseñada*

Tengo ante mí tres discos de colores diferentes (rojo, verde, ámbar). No tengo la menor necesidad de la lengua para comprender que se trata de señales que cada una de las cuales tiene un significado distinto (prohibición, libertad, atención):[4] necesitaré tan solo el tiempo de un aprendizaje que hará surgir ese sentido de las propias situaciones en que el signo es empleado: a fuerza de asociar el verde a paso permitido y el rojo a parada, acabaré por descifrar la relación semántica; tengo un código, y ese código es real, no-lingüístico, compuesto de significantes visuales que personas sordas y mudas podrían utilizar perfectamente. Pero si el sentido de esas señales lo saco de mi monitor, la palabra de ese monitor releva al código real; y como la palabra es en sí misma un sistema significante, estoy en presencia de un conjunto binario, heterogéneo, semi-real, semi-lingüístico; en el primer sistema (o código de circulación propiamente dicho), un determinado color (apercibido, pero no nombrado) significa una cierta situación; remitida a la palabra del monitor, esa equivalencia semántica se dobla con un segundo sistema, también semántico, ya que hace de una substancia verbal *(frase)* el significante de un determinado concepto *(proposición)*. En el estado actual del análisis, dispongo de dos sistemas separados, conforme al esquema siguiente:[5]

2. *Código hablado*	*Sa:* /El rojo es el signo de la prohibición/: Frase.	*Sé:* «El rojo es el signo de la prohibición»: Proposición.
1. *Código real*	*Sa:* Percepción del rojo.	*Sé:* Situación de prohibición.

Aquí debemos detenernos un instante. Ya que aunque mi monitor fuera suficientemente objetivo para enunciarme de una manera literal, en un tono neutro, que «el rojo es el signo de la prohibición», es decir, si su palabra alcanzara un estado rigurosamente denotado de lo real (cosa bastante utópica),

la lengua jamás releva impunemente un primer sistema de significaciones. Si me aprendo el código de circulación de una forma empírica (extra-lingüística), veo diferencias, no cualidades: el rojo, el verde, el ámbar, no tienen (para mí) otra realidad que la de su relación, el juego de sus oposiciones;[6] la mediación lingüística tiene sin duda una ventaja: economiza el recurso a una tabla de funciones; pero también, al aislar y distanciar al signo, permite «olvidar» la oposición virtual de los primeros significantes; puede decirse que la lengua solidifica la equivalencia del rojo y de la prohibición: el rojo se convierte en el color «natural» de la prohibición; de signo, el color pasa a símbolo; el sentido ya no es una forma, se substantifica. Aplicado a otro sistema semántico, la lengua tiende de este modo a neutralizarlo: la más social de las instituciones es ese poder mismo que permite a los hombres producir lo «natural». Pero eso no es todo. La palabra del monitor jamás es, por decirlo de alguna manera, neutra; en el mismo momento en que parece decirme simplemente que el rojo señala una prohibición, me dice también otra cosa: su humor, su carácter, el «papel» que desea asumir ante mis ojos, nuestra relación de alumno y de profesor; esos nuevos significados no remitidos a las palabras del código enseñado, sino a otras formas de discurso (los «valores», el giro, la entonación, todo lo que constituye la retórica o la fraseología del monitor). Dicho de otro modo, sobre la propia palabra se edifica casi fatalmente otro sistema semántico, que es propiamente de connotación. De modo que al final estamos ante un conjunto ternario, compuesto de un código real, de un sistema terminológico o denotante y de un sistema retórico o connotante, según un esquema teórico que ya ha sido esbozado y que ahora basta con llenar:



Este esquema conlleva dos observaciones.

3.4. *Disociación de los sistemas*

En primer lugar, como los dos sistemas inferiores están presentes en el sistema superior, el conjunto será inmediatamente consumido a nivel

retórico; recibo sin duda un mensaje objetivo: *el rojo es el signo de la prohibición* (ya que mis actos pueden acomodarse al mismo), pero lo que realmente vivo es la palabra de mi monitor, su fraseología; si, por ejemplo, su fraseología me intimida, el significado del rojo comportará fatalmente un determinado terror: en el proceso rápido del mensaje (cuando es vivido), no puedo poner a un lado el significante del sistema terminológico y al otro el significado del sistema retórico, disociar el rojo del terror. La disociación de los dos sistemas sólo puede ser teórica o experimental: no corresponde a ninguna situación real; ya que es muy raro que ante una situación intimidante (que siempre es una palabra connotada) tengamos el poder de separar *In petto* el mensaje denotado (el contenido del discurso) del mensaje connotado (intimidación); al contrario, el segundo mensaje impregna profundamente al primero, hasta el punto de substituirlo e impedir su inteligibilidad: un tono amenazador puede perturbar hasta el extremo de obscurecer completamente la orden emitida; y a la inversa, la disociación de los dos sistemas sería una manera de distanciar el mensaje del segundo sistema y, en consecuencia, de «objetivar» su significado (por ejemplo, la tiranía): es lo que hace un médico cuando es injuriado por el enfermo: se niega a confundir el significado propio del discurso agresivo y el símbolo neurótico que constituye; pero si ese mismo médico se apartara de su situación experimental y recibiera ese mismo discurso en una situación real, la disociación resultaría mucho más difícil.

3.5. *Jerarquía de los sistemas*

Esto nos lleva a la segunda observación. Suponiendo que puedan disociarse, los tres sistemas no implicarían la misma obertura de comunicación. El código real supone una comunicación práctica fundamentada en el aprendizaje y, en consecuencia, en una determinada duración; en general, se trata de una comunicación simple y estrecha (por ejemplo, el código de circulación, el código de aterrizaje de los aviones, etc.). El sistema terminológico implica una comunicación inmediata (no necesita tiempo para elaborarse: la palabra economiza toda la duración de aprendizaje) aunque conceptual; es una comunicación «pura». La comunicación instaurada por el sistema retórico es en un sentido más amplia, ya que ese sistema abre el mensaje al mundo social, afectivo, ideológico: si se define lo real por lo social, el sistema retórico es el más real, mientras que el sistema terminológico, al ser más formal, emparentado con una lógica, sería menos real; pero también ese código denotado es más «escogido», es el que da un testimonio más claro de un esfuerzo puramente humano: un perro puede comprender el primer código (señales) y el último (juego de entonaciones del maestro); pero no puede comprender el mensaje denotado, que únicamente es accesible al hombre. Si hubiera que jerarquizar los tres sistemas desde un punto de vista antropológico, comparando el hombre con los poderes del animal, podría decirse que el animal puede recibir y emitir señales (primer sistema); que sólo puede recibir el último,[7] y que no puede recibir ni emitir el segundo; el hombre, al contrario, tiene el poder

de constituir los objetos en signos, de transformar esos signos en lenguaje articulado y el mensaje literal en mensaje connotado.

II. Los sistemas del vestido escrito

3.6. *Recuento de los sistemas*

Las observaciones generales que acabamos de hacer acerca de los sistemas simultáneos nos permitirán describir lo que podría llamarse la «geología» del vestido escrito, y precisar el número y la naturaleza de los sistemas que moviliza. ¿Cómo enumerar esos sistemas? Por una serie de pruebas de conmutación dirigidas: basta con realizar esa prueba a distintos niveles del enunciado y observar si designa signos específicamente diferentes; esos signos remiten entonces necesariamente a sistemas distintos. Por ejemplo, la prueba de conmutación designará aquí a la palabra como una simple parte del sistema lingüístico *(pars orationis),* allá esa misma palabra (o un grupo de palabras, incluso una frase) como elemento de una significación de vestimenta, allí como significante de la Moda, y por fin como significante estilístico: la multiplicidad de los niveles de conmutación es la que atestigua la pluralidad de los sistemas simultáneos. Debe insistirse en eso, ya que todo el análisis semiológico propuesto aquí se basa en una distinción entre la lengua y el código de vestimenta escrito, la cual podría sorprender pero que debe su validez a que lengua y descripción de vestimenta no tienen el mismo nivel de conmutación. Como en el vestido escrito, hay dos clases de equivalencias o dos parejas de clases conmutativas (conjuntos A: *vestido = mundo;* conjuntos B: *vestido = Moda),* analizaremos en primer lugar los enunciados con significados explícitos (conjuntos A), y a continuación los enunciados con significados implícitos (conjuntos B), para preguntarnos luego sobre las relaciones de esos dos conjuntos.

3.7. *Sistemas de los conjuntos A*

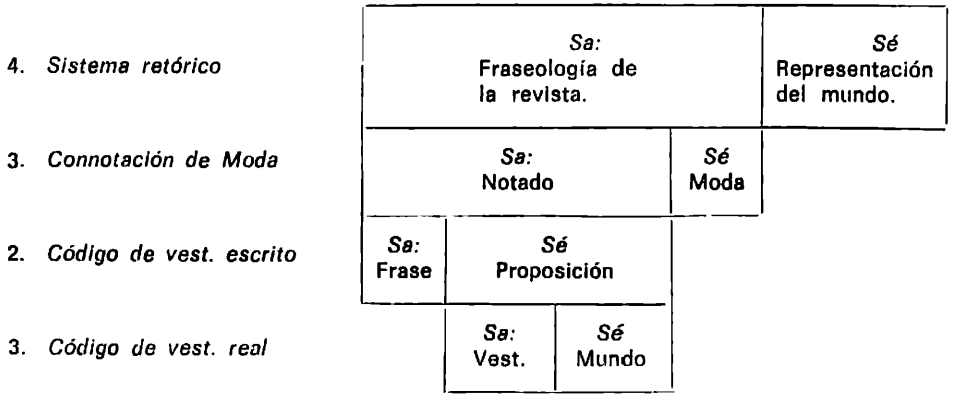
Sea un enunciado con significado explícito (mundano): *los estampados triunfan en las Carreras.* De entrada sé que tengo por lo menos dos sistemas significantes. El primero está situado, por principio, en la realidad: si me trasladara (por lo menos durante aquel año) a Auteuil *vería,* sin necesidad de recurrir al lenguaje, que hay una equivalencia entre el número de estampados y la celebración de las Carreras; esta equivalencia es evidentemente la que fundamenta todo el enunciado de Moda, ya que es vivida como anterior al lenguaje y que sus elementos se suponen reales, no hablados: relaciona claramente un vestido real y una circunstancia empírica del mundo; si signo típico es: *vestido real = mundo real,* y es por esta razón que de ahora en adelante lo llamaremos: código de vestimenta real. No obstante, aquí, es decir, dentro de los límites del vestido escrito (que nos hemos comprometido a respetar por sumisión a la regla terminológica), la realidad (el hipódromo de Auteuil, los estampados

en tanto que tejido particular) no es más que una referencia: yo no veo ni los estampados, ni las carreras; unos y otras se me representan a través de un elemento verbal, sacado de la lengua; de modo que la lengua constituye, en mi enunciado, un segundo sistema informativo, que denominaré código de vestimenta escrito o sistema terminológico,[8] pues basta con denotar de manera directa la realidad del mundo y del vestido, en forma de una nomenclatura; si me detuviera a ese nivel de elaboración del vestido escrito, obtendría un enunciado del tipo: *este año, los estampados son el signo de las Carreras.* En este sistema, el significante ya no es *los estampados* (como en el sistema 1), sino el conjunto de las substancias fónicas (aquí: gráficas) necesarias al enunciado, a las que denominamos *frase;* el significado ya no es *las Carreras,* sino el conjunto de los conceptos,[9] actualizados por la frase, al que llamamos *proposición.*[10] La relación de esos dos sistemas obedece al principio de los metalenguajes: el signo del código de vestimenta real se convierte en el simple significado (proposición) del código de vestimenta escrito; ese significado segundo está a su vez provisto de un significante autónomo: la frase.

Sistema 2 *o terminológico*	*Sa:* Frase	*Sé* Proposición	
Sistema 1 *o código de vestimenta*		*Sa:* Vestido real	*Sé* Mundo real

Pero eso no es todo. Quedan en mi enunciado otros signos típicos (otras equivalencias), y por lo tanto, otros sistemas. En primer lugar es cierto que la equivalencia de los *estampados* y las *Carreras,* del vestido y del mundo, sólo se da (escrita) en la medida en que anuncia (significa) la Moda; dicho de otro modo, llevar estampados en las carreras se vuelve a su vez en el significante de un nuevo significado: la Moda; pero como ese significado sólo es actualizado en la medida en que la equivalencia del mundo y del vestido es *escrita,* la propia notación de esa equivalencia es la que se convierte en significante del sistema 3, cuyo significado es la Moda: por el simple *notado,* la Moda connota la relación significante de los estampados y de las Carreras, simplemente denotado al nivel del sistema 2. Ese sistema 3 *(estampados = Carreras = [Moda])* tiene su importancia, ya que permite significar la Moda en todos los enunciados mundanos del conjunto A (ciertamente de una manera más indirecta que los enunciados del conjunto B);[11] pero como se trata, a pesar de todo, de un sistema muy reducido, ya que su signo típico comporta única y exclusivamente una variación binaria *(notado/no-notado, Moda/pasado-de-Moda),* le llamaremos sencillamente connotación de Moda. Conforme al principio de los sistemas separados, el sistema 2 se convierte en el significante del sistema 3: por el solo acto de notación, el enunciado terminológico significa suplementariamente la Moda. Por último, el conjunto de los tres sistemas localizados hasta el momento comporta un último significado original, y por lo tanto, un último signo típico: cuando la revista enuncia que *los estampados*

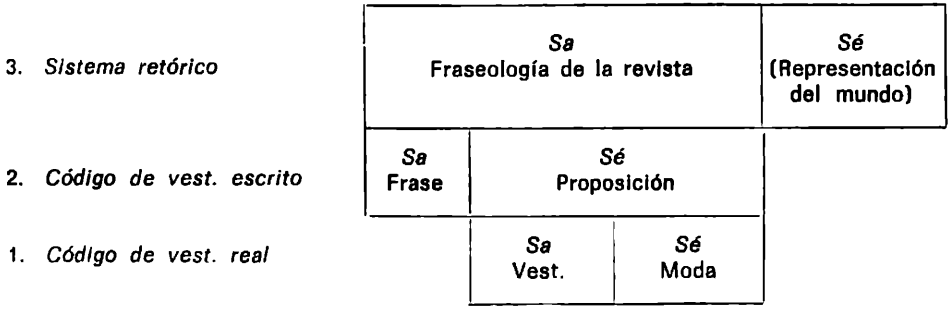
triunfan en las Carreras, no sólo dice que los estampados significan las Carreras (sistemas 1 y 2) y que la correlación de unos y otros significa la Moda (sistema 3), sino que también encubre esa correlación bajo la forma dramática de una competición *(triumfar)*; de manera que nos encontramos en presencia de un nuevo signo típico, cuyo significante es el enunciado de Moda en su forma completa, y cuyo significado es la representación que la revista se hace o quiere dar del mundo y de la Moda; como en las señales de tráfico enseñadas, la fraseología de la revista constituye un mensaje connotante, destinado a transmitir una determinada visión del mundo; llamaremos a ese cuarto y último sistema, sistema retórico. Esos son, rigurosamente, los cuatro sistemas significantes que deben encontrarse en cualquier enunciado con significado explícito (mundano):[12] código de vestimenta real (1), código de vestimenta escrito o sistema terminológico (2), connotación de Moda (3) y sistema retórico (4). Esos cuatro sistemas se dan a leer evidentemente en el orden inverso de su elaboración teórica; los dos primeros forman parte de un plano de denotación, los dos últimos de un plano de connotación: esos dos planos podrán constituir, como se verá, los niveles de análisis del sistema general.[13]



3.8. *Sistemas de los conjuntos B*

¿Qué ocurre con cada uno de esos sistemas en los enunciados del conjunto B, es decir, cuando el vestido escrito es directamente el significante del significado implícito *Moda?* Sea el siguiente enunciado: *Que toda mujer se acorte la falda a ras de rodilla, adopte los cuadros degradados y calce escarpines bicolores.* Puede concebirse una situación real en la que todos esos rasgos de vestimenta (y en la que ninguno de los cuales remite a un significado mundano) fueran recibidos inmediatamente como un signo general de Moda por todas las mujeres que vieran ese vestido; de modo que nos encontramos aquí con un primer código de vestimenta real, análogo al de la pareja A, con la diferencia de que el significado ya no es el mundo, sino de una manera inmediata (y ya no indirecta), la Moda. Con todo, ese código real sólo existe en la revista como

referencia de un código de vestimenta escrito; aquí también, la arquitectura de los enunciados A es idéntica a la de los enunciados B, salvo si tenemos en cuenta una vez más (ya que a ese nivel aparece la diferencia) que el significado *Moda* está siempre implícito. Como la Moda es aquí el significado del sistema 2, no puede servir de significado connotado al sistema 3, que ya no tiene razón de existir y desaparece: ya no es la simple notación del signo *Vestido* ≡ *Mundo* que remite a la Moda, es el detalle de los rasgos de vestimenta, su organización «en sí» que significa *inmediatamente* la Moda, igual como, en los enunciados A, ese mismo detalle y esa misma organización significaban en seguida la circunstancia mundana (las Carreras): ya no hay, en los enunciados B, connotación de Moda. Pero como el enunciado del vestido *(que toda mujer...)* toma la forma de un decreto legal y casi religioso (importa poco para el análisis que sea *cum grano salis)*, nos encontramos de nuevo con un sistema de connotación: es el sistema retórico; como en el caso de los enunciados A, transmite la representación que la revista puede tener o quiere ofrecer de la Moda, o más exactamente de la Moda en el mundo, vivida como una instancia superior, de esencia tiránica. De este modo los enunciados de la pareja B no comportan más que tres sistemas: un código de vestimenta real, un código de vestimenta escrito o sistema terminológico y un sistema retórico; el plano de connotación sólo comprende un sistema en vez de dos.



3.9. *Relaciones de los dos conjuntos*

Todo el vestido escrito se reparte en dos tipos de conjuntos, el primero de cuatro sistemas, el segundo de tres. ¿Cuáles son las relaciones entre esos dos conjuntos? Observaremos en primer lugar que los dos conjuntos tienen el mismo significante típico al nivel del plano de denotación: el vestido, o más exactamente, una sucesión de rasgos de vestimenta; de ahí se deduce que cuando se desee estudiar la estructura de los códigos 1 y 2, bastará con analizar un solo significante, el vestido, tanto si forma parte de un enunciado A como de un enunciado B, es decir, pertenezca al conjunto que pertenezca. Dicho esto, hay que subrayar la diferencia de los dos conjuntos. La diferencia estriba esencialmente en eso: que la Moda es un valor connotado en el conjunto A y un valor denotado en el conjunto B. A nivel del código 2B, el

sentido de Moda no proviene de la simple notación (acto de notar), sino de los propios rasgos de vestimenta; o más exactamente, la notación es de inmediato absorbida en el detalle de los rasgos, no puede funcionar como significante, y la Moda no puede escapar a su situación de significado inmediato; pero en el conjunto A, al interponer entre el vestido y la Moda unos significados mundanos, la revista esquiva en cierto modo a la Moda, la obliga a retroceder de un estado implícito a un estado latente.[14] Pero la Moda es un valor arbitrario; en el caso de los conjuntos B, el sistema general se anuncia en consecuencia como un sistema arbitrario, o, si se prefiere, abiertamente cultural; en el caso de los conjuntos A, al contrario, lo arbitrario de Moda se vuelve subrepticio y el sistema general se presenta como natural, ya que el vestido ya no tiene las apariencias de un signo sino de una función. Describir: *una almilla abotonada detrás*, etc., es fundar un signo;[15] afirmar que *los estampados triunfan en las Carreras*, es enmascarar el signo bajo las apariencias de una afinidad entre el mundo y el vestido, o sea de una naturaleza.

II. Autonomía de los sistemas

1.10. *Grado de autonomía de los sistemas*

Para analizar el sistema general de la Moda deben poderse manejar por separado los sistemas que lo componen; así es importante apreciar el grado de autonomía de esos sistemas; ya que si algunos sistemas son indisolubles, habrá que someterlos juntos al análisis. Un sistema será (relativamente) independiente si, substrayendo su significante del conjunto, resulta posible tratar el resto del enunciado sin que el sentido respectivo de los sistemas residuales sea alterado. De modo que al oponer un sistema al «resto» de los sistemas inferiores, se podrá medir su autonomía.

1.11. *El sistema retórico*

Confrontado con el «resto» de los sistemas que cubre, el sistema retórico es (relativamente) independiente. Sea el siguiente enunciado: *un pequeño tirante hace elegante* (conjunto A). Dentro de ese enunciado pueden destacarse fácilmente una sucesión de significantes retóricos: en primer lugar el empleo metafórico del verbo *hacer*, que transforma el significado del código terminológico (*la elegancia*) en un puro producto del significante,[16] (*tirante*); es también la ambigüedad del adjetivo *pequeño*, que remite a una medida física ($\neq$ *grande*) a un juicio ético (= *humilde, modesto, simpático*);[17] es también el corte de la frase, que funciona como un dístico:

Un pequeño tirante
hace elegante.[18]

Es, en fin, el propio aislamiento del enunciado, engarzado como un proverbio precioso. Ahora bien, si substraemos del enunciado todos estos significantes retóricos, queda aún un enunciado verbal del tipo: *el tirante es un signo elegante:* bajo su forma reducida, denotada, este enunciado condensa aún a los sistemas 1, 2 y 3. De manera que será legítimo constituir el sistema retórico en objeto de análisis independiente.

3.12. *La connotación de Moda*

La connotación de Moda (sistema 3 del conjunto A) no tiene ninguna autonomía: no se puede separar la notación de lo *notado;* de modo que ese sistema es totalmente parásito del código de vestimenta escrito; vimos también que en los conjuntos B, la notación de Moda se identificaba con el enunciado terminológico de los rasgos de vestimenta, de la que se convertía en simple significado denotado. Así, no podrá someterse la connotación de Moda a un análisis independiente.

3.13. *Autonomía teórica del código de vestimenta escrito y del código de vestimenta real*

Quedan los dos sistemas inferiores del conjunto (tanto si se trata del conjunto A como del conjunto B), el sistema terminológico y el código de vestimenta real. En principio esos dos sistemas son independientes, ya que están constituidos por substancias diferentes (aquí «palabras», allí objetos y situaciones); no podemos confundirlos completamente, ni decretar que no existe la menor diferencia entre el vestido real y el vestido escrito, entre el mundo real y el mundo nombrado; en primer lugar porque la lengua no es un calco de lo real y le impone, aunque sólo sea en forma de nomenclatura, un recorte que es ya una construcción; y luego porque, en el caso del vestido escrito, el sistema terminológico no podría existir si no se refiriera a la existencia supuesta de una equivalencia *real* entre el mundo y el vestido, entre la Moda y el vestido; indiscutiblemente esa equivalencia no está establecida empíricamente; nada «demuestra» (en la revista) que el estampado vale realmente para las Carreras (o que la almilla vale realmente para la Moda; pero eso tiene poca importancia para la distinción de los dos sistemas; ya que para tener el derecho (y el deber) de distinguirlas basta con que sus criterios de validez sean distintos: la validez del sistema terminológico depende de las reglas generales de la lengua (francesa); la del código de vestimenta real depende de la revista: es necesario que la equivalencia del vestido y del mundo, del vestido y de la Moda satisfazca las normas (por obscuras qu resulten) del *fashion-group.* De manera que existe una autonomía primicial de los dos sistemas,[19] y el conjunto del sistema general de la Moda comprende en realidad tres niveles teóricamente asequibles al análisis: retórico, terminológico y real.

Notas

1. *Essais*, p. 43.
2. *Mythologies*, Éditions du Seuil, París, 1957, pp. 213 ss.
3. Según Buyssens (*Les Langages et les discours*, J. Lebègue, Bruselas, 1943, pp. 99), la señalización del tráfico sirve de ejemplo base para la reflexión semiológica; es un ejemplo útil a condición de recordar que el código de circulación es un código muy pobre.
4. Observaremos que, en ese código elemental, los significados se organizan por sí mismos en oposición estructurada: hay dos términos polares *(prohibido/permitido)* y un término mixto *(prohibido y permitido a la vez = atención)*.
5. La imperfección —evidente— de ese esquema se debe a la naturaleza de la lengua, que confunde substancialmente sus significantes y sus significados, de forma que cualquier extensión de la equivalencia semántica (su espaciación) es una deformación. — *Concepto* es una noción discutible de la teoría saussuriana; aquí lo recordaremos, sin abordar la discusión.
6. De hecho se trata de una situación utópica; en tanto que individuo culturalizado, incluso sin lenguaje, sólo puedo tener del «rojo» una idea mítica.
7. Un perro no puede servirse de las señales que emite para edificar un segundo sistema de razones y de máscaras.
8. No puede llamársele sistema lingüístico, ya que los sistemas siguientes también son interiores a la lengua.
9. Siempre en el sentido saussuriano, incluso si ese término es discutible.
10. La distinción entre frase y proposición proviene de la lógica.
11. La diferencia de los dos conjuntos, que estriba en el hecho de que la Moda es denotada en los conjuntos B y connotada en los conjuntos A, es capital para la economía general del sistema, y especialmente para lo que podría llamarse su ética. (Véase *infra*, 3.10; cap. 20.)
12. Al hablar de *significado explícito*, nos referimos evidentemente al sistema 2 o terminológico.
13. Véase *infra*, 4.10.
14. Sobre implícito y latente, véase *infra*, 16.5.
15. Con la reserva de que el sistema retórico de los conjuntos B puede transformar ese signo en «hecho natural» (*«las faldas son cortas»*). (Véase cap. 19.)
16. Cuando se habla, aquí y en adelante, de *significados* y *significantes*, sin mayor precisión, se trata y se tratará de los elementos del código de vestimenta escrito o sistema terminológico.
17. *Pequeño* es uno de los pocos términos que cabalgan entre el sistema denotado y el sistema connotado. (Véase *infra*, 4.3; 17.3.)
18. Ejemplos numerosos de ese procedimiento: *diez roperos útiles y fútiles, Su cabeza graciosa, preciosa y hermosa.*
19. La distinción sólo es válida porque lo real (supuesto) constituye aquí un código en sí mismo.

4. El vestido sin fin

«Los vestidos de tarde se puntúan de blanco»

I. Transformaciones y recortes

4.1. *Principio y número*

Imagínense (si les es posible) una mujer cubierta con un vestido sin fin, tejido con todo lo que dice la revista de Moda, ya que ese vestido sin fin se da a través de un texto sin fin. Ese vestido total hay que organizarlo, es decir recortar en él unidades significantes, para poderlas comparar entre sí y reconstituir de este modo la significación general de la Moda.[1] Este vestido sin fin tiene una doble dimensión: por una parte se profundiza a lo largo de los diversos sistemas que componen su enunciado; por la otra se extiende, como cualquier discurso, a lo largo de la cadena de palabras; de manera que está hecho, aquí, de bloques superpuestos (son los sistemas o códigos), allí de segmentos yuxtapuestos (son los significantes y los significados y su unión, es decir los signos). De esta manera en: *un pequeño tirante hace elegante* se han podido demarcar[2] verticalmente cuatro «bloques» o sistemas (de los que uno escapa de inmediato al análisis: la connotación de Moda), y horizontalmente, a nivel terminológico, dos términos: un significante *(un pequeño tirante)* y un significado *(elegante)*. De modo que el análisis debe ser dirigido detrás o (debajo) de la línea de las palabras a la vez que a lo largo de esa línea. Eso significa preveer, ante cualquier enunciado de Moda, dos tipos de operaciones: de *transformación*, cuando se reduzcan los sistemas entre sí, y de *recorte*, cuando se busque el aislamiento de los elementos significantes y los elementos significados. La transformación apunta a los sistemas en profundidad: el recorte apunta a los signos de cada uno de ellos en extensión. Transformaciones y recortes deben decidirse con la garantía de la prueba de conmutación: en el vestido sin fin sólo deberán tenerse en cuenta los elementos cuya variación comporte una variación de significado: y a la inversa, todo elemento cuya alteración no produciría efecto en ningún significado deberá ser declarada insignificante. ¿Cuántas operaciones de análisis deben preveerse? Como que la

connotación de Moda es enteramente parásita del código de vestimenta escrito, nunca hay más de tres sistemas por reducir (tanto en los conjuntos A como en los conjuntos B) y en consecuencia, sólo dos transformaciones: la del sistema retórico en código de vestimenta escrito y la del código de vestimenta escrito en código de vestimenta real. En cuanto a los recortes, no todos son necesarios ni posibles. El recorte de la connotación de Moda (sistema 3 de los conjuntos A) no puede constituir una operación autónoma ya que el significante (la notación se extiende a todo el enunciado y el significado (la Moda) está latente en él. El recorte del sistema terminológico (sistema 2) no tiene lugar aquí, ya que consistiría en establecer el sistema de la lengua francesa, tarea que incumbe fundamentalmente a la lingüística propiamente dicha.[3] El recorte del sistema retórico, en cambio, es posible y necesario; en cuanto al del código de vestimenta real (sistema 1), como ese código sólo puede ser considerado a través de la lengua, su recorte, por necesario que resulte, exigirá una cierta «preparación», y por así decirlo, un cierto «compromiso»; con todo, hay que preveer la sumisión del vestido sin fin a dos operaciones de «transformación» y dos de «recorte».

II. Transformación 1: de lo retórico a lo terminológico

4.2. *Principio*

La primera transformación no plantea problemas originales, ya que sólo se trata de desproveer la frase (o el período) de sus valores retóricos, para reducirla al solo enunciado verbal (denotado) de una significación de vestimenta. Esos valores por lo general son conocidos (aunque todavía no hayan sido estudiados desde el punto de vista de una semántica de la connotación): son metáforas, cesuras, palabras, rimas, que no resultarán nada complicadas de «evaporar» hasta llegar a una simple equivalencia verbal del vestido y del mundo, del vestido y de la Moda. Cuando decimos: *por la tarde se imponen los fruncidos*, o también: *que toda mujer calce escarpines bicolores*, basta con planear: *los fruncidos con signo de la tarde o los escarpines bicolores significan la Moda*, para alcanzar de inmediato el sistema terminológico o código de vestimenta escrito, objeto de esa primera transformación.

4.3. *Términos mixtos: «Pequeño»*

El único estorbo posible es encontrar unidades verbales acerca de las que no se puede decidir de inmediato si pertenecen al sistema retórico o al sistema terminológico, en la medida en que, por condición de léxico, comportan varios valores y de hecho forman parte de los dos sistemas a la vez; es el caso —como ya sugerimos— del adjetivo «pequeño»: pertenece al sistema denotado si remite a una simple apreciación de medida, y al sistema connotado si remite a una idea de modestia, de economía o incluso de afecto (matiz

caritativo);[4] asimismo, en el caso de adjetivos como «brillante» o «estricto», que pueden tomarse en un sentido literal a la vez que en un sentido metafórico. Esos casos no son insolubles, incluso fuera de cualquier recurso a un juicio estilístico: es evidente que en el enunciado: *un pequeño tirante* la unidad «pequeño» sólo es un significante de vestimenta (perteneciente al sistema terminológico o denotado) en la medida en que podamos encontrar «grandes tirantes», es decir que forme parte de una oposición pertinente *grande/pequeño*, cuya variación de sentido sería atestiguada por la revista de Moda; como ese no es el caso, hay que llegar a la conclusión (en el caso de los tirantes) de que «pequeño» pertenece por completo al sistema retórico. De modo que tenemos derecho a reducir: *un pequeño tirante hace elegante* a: *un tirante es un signo de elegancia.*

III. Transformación 2: de lo terminológico al código de vestimenta

4.4. *Límites de la transformación 2*

Se dijo[5] que había, en principio, autonomía del código de vestimenta escrito y del código de vestimenta real. No obstante, si el sistema terminológico apunta al código real, ese código nunca se realiza fuera de las palabras que lo «traducen»; su autonomía es suficiente como para obligar a una operación de desciframiento original, necesariamente distinta del desciframiento (puramente lingüístico) de la lengua; es insuficiente para poder trabajar sobre una equivalencia de mundo y de vestido separada por completo de la lengua. Desde un punto de vista metódico, ese estatuto paradójico es muy molesto. Ya que si se consideran las unidades del vestido escrito como unidades verbales, en ese vestido sólo consideramos la estructura de la lengua francesa; analizamos el sentido de la frase, no el sentido del vestido; y si se tratan como objetos, como elementos reales del vestido, no conseguimos obtener ningún sentido de ellos, ya que ese sentido lo produce precisamente la palabra de la revista. O nos quedamos demasiado cerca o vamos demasiado lejos; en ambos casos, nos saltamos la relación central, que es la del código de vestimenta tal como está actualizado por la revista, es decir, real por el objetivo, a la vez que escrito por su substancia. Cuando me afirman que *los trajes de tarde se puntúan de blanco,* aunque reduzca ese enunciado a su estado terminológico *(topos blancos en un traje son un signo de tarde)* no puedo, desde un punto de vista estructural, encontrar más relaciones entre los topos, el blanco, el traje y la tarde, que las simplemente sintácticas: las de un sujeto, de un verbo, de un complemento, etc. Y esas relaciones, provinentes de la lengua, no constituyen en modo alguno las relaciones semánticas del vestido, que no conoce ni verbos, ni sujetos, ni complementos, sino únicamente materiales y colores. Si sólo tuviéramos que tratar un problema de descripción y no de significación, podría «traducirse» sin escrúpulos el enunciado de la revista en materiales y aplicaciones reales, ya que comunicar informaciones sobre lo real es una función de la lengua; pero en ese caso no se trata de una «receta»; si hubiera que «realizar» el enunciado

de la revista, ¡cuánta incertidumbre (forma, número, disposición de los topos blancos)! De hecho, debemos reconocer que el sentido de vestimenta (que es el propio fin del enunciado) es estrechamente tributario del nivel verbal: los topos blancos significan *dentro de su propia imprecisión:* la lengua es un límite más allá del cual el sentido se irrealiza, y sin embargo, las relaciones de la lengua no pueden identificarse con las del código de vestimenta real.

4.5. *La autonimia*

Ese circuito hace pensar en el de una escritura equívoca que tergiversaría el *uso* y la *mención* de un término, que mezclaría sin cesar la objetividad del lenguaje y su autonomía, designado a la palabra como objeto y como palabra a la vez. *Mus rodit caseum, mus est syllaba ergo...*;[6] esa escritura que juega con lo real, capturándolo, luego eludiéndolo se parecería considerablemente a una lógica ambigua que llegaría a tratar *mus* como una sílaba y como un ratón, a engañar al ratón bajo la sílaba, en el mismo momento en que volviera a llenar la sílaba de toda la realidad del ratón.

4.6. *Hacia una pseudosintaxis*

De esa ambiguedad el análisis resulta perpetuamente prisionero, a menos que prefiera instalarse en ella y explotarla. En realidad, sin apartarnos de la línea de las palabras (ya que garantiza el sentido del vestido), podemos esforzarnos en substituir las relaciones gramaticales (que no asumen ninguna significación de vestimenta), por una *pseudosintaxis*, cuyas articulaciones, liberadas de la gramática, tengan como único fin manifestar un sentido de vestimenta, y ya no una inteligibilidad del discurso. Así, partiendo de un enunciado terminológico como: *topos blancos en un traje son un signo de tarde,* en cierto modo podemos «evaporar» las relaciones sintácticas de la frase y substituirlas por funciones suficientemente formales, es decir suficientemente vacías, para preparar la transferencia de lo lingüístico a lo semiológico,[7] del sistema terminológico al último código de vestimenta que razonablemente podemos esperar alcanzar. Esas funciones serán de momento la *equivalencia* (=), que ya ha sido utilizada, y la *combinación* (●), de la que no sabemos aún si será implicación, solidaridad o simple relación;[8] de este modo obtendremos un enunciado semi-verbal, semi-semiológico de este tipo:

vestido ● topos ● blancos = tarde.

4.7. *El código mixto o pseudorreal*

Ahora veremos cuál será el producto de la transformación 2: será un código de vestimenta particular que obtendrá sus unidades de la lengua[9] y sus funciones de una lógica suficientemente general para que pueda asumir

determinadas relaciones del vestido real; se tratará pues de un código mixto, intermedio entre el código de vestimenta escrito y el código de vestimenta real. El enunciado, semi-verbal, semi-algorítmico, al que hemos llegado *(vestido ● topos ● blancos = tarde)*, representa indiscutiblemente el mejor estado de la transformación: ya que, por una parte, no tenemos derecho a descomponer más los términos verbales de la ecuación: intentar disociar el *vestido* en elementos componentes (piezas del vestido), sería salirse de la lengua, recurrir por ejemplo a un conocimiento técnico o visual del vestido y no cumplir la regla terminológica; y por otra parte, estamos seguros de que todos los términos de la ecuación *(vestido, topos, tarde)*, tienen un valor significante (a nivel de código de vestimenta, y ya no a nivel de la lengua), ya que al modificar uno de ellos, cambiamos el sentido de vestimenta de la frase: no podemos substituir *azul* por *blanco* sin hacer problemática la equivalencia del vestido y de la tarde, es decir sin alterar el conjunto de la significación. Ese es, pues, el último código que el análisis puede alcanzar, desde el momento en que acepta someterse a la regla terminológica; de manera que ahora hay que rectificar (cosa que no podíamos hacer antes) la noción de código de vestimenta real, que hemos utilizado hasta este momento: de hecho se trata de un código pseudorreal. Si hacemos abstracción de la connotación de Moda (sistema 3), el conjunto del vestido escrito comprende los sistemas siguientes:

3. Retórico: *los trajes de tarde se puntúan de blanco*
2. Terminológico: *topos blancos en un traje significan la tarde.*
3. Pseudorreal: *vestido ● topos ● blanco = tarde.*

4.8. *Servidumbres de la transformación 2*

En la medida en que la transformación 2 es incompleta, ya que no consigue transformar de una manera exhaustiva el código de vestimenta escrito en código de vestimenta real, sino que se limita a producir un código desgajado de la sintaxis lingüística aunque parcialmente escrito aún, impone al análisis ciertas servidumbres. La servidumbre general surgida de la regla terminológica es que está prohibido transgredir la naturaleza denominativa del vestido que se analiza, es decir, pasar de las palabras a las técnicas o a las imágenes. Esta servidumbre es importante allí donde el vestido es nombrado bajo la forma de una especie: *sombrero, gorro, casquete acampanado, sombrero de paja, de fieltro, cofia, pamela,* etc.; sería tentador, para estructurar las diferencias de esas variedades de sombreros, descomponerlas en elementos simples, aprehendidos, al nivel de la imagen o al de la fabricación; la regla terminológica lo prohíbe: la revista detiene su notación al nivel de la especie, y no se puede ir más lejos. Esta suspensión del análisis no es tan gratuita como podría creerse: el sentido que da la revista al vestido no proviene de ciertas cualidades intrínsecas de la forma, sino únicamente de ciertas oposiciones de especies: si *el casquete* está de moda, no es porque sea alto y sin alas, es sencillamente porque ya no es un gorro y no llega a pamela; sobrepasar la denominación de la especie, sería «naturalizar» el vestido y saltarse el propio ser de la Moda:

la regla terminológica no es una servidumbre bizantina: es la puerta estrecha por la que pasa el sentido de Moda; ya que sin sus límites verbales la Moda no sería otra cosa que el encapricharse con ciertas formas o ciertos detalles, como se ha dado toda la vida en el vestir; no tendría nada que ver con una elaboración ideológica.

4.9. *Libertades de la transformación 2*

Sin embargo la tiranía de la lengua no es completa (de no ser así la transformación sería imposible). No sólo es necesario sobrepasar la relación sintáctica suministrada por la lengua,[10] sino que incluso está permitido, a nivel de unidades terminológicas, transgredir la letra del enunciado. ¿Dentro de qué límites? Evidentemente los fija la prueba de conmutación: pueden sustituirse libremente unas palabras por otras mientras esa substitución no comporte un cambio de significado de vestimenta; si dos términos remiten al mismo significado, es que su variación es insignificante, y podemos reemplazar uno por el otro sin alterar la estructura del vestido escrito: *de arriba abajo* y *a lo largo* serán considerados como términos intercambiables si tienen un mismo significado; pero a la inversa, basta con que la revista dé una variación de sentido de vestimenta a dos términos en apariencia muy cercanos o incluso lexicalmente idénticos, para que la substitución sea prohibida: así, según el diccionario, *velludo* y *peludo* tienen exactamente el mismo sentido denotado *(cubierto de pelo);* de todos modos, si la revista afirma que este año *los tejidos velludos suceden a los peludos,* a pesar del diccionario, habrá que admitir que *velludo* y *peludo* son significantes distintos ya que cada uno remite a un significado diferente *(el año pasado/este año,* es decir: *pasado-de-Moda/de-Moda).* Con ello vemos qué uso puede hacerse de los sinónimos de la lengua: la sinonimia lingüística no aboca forzosamente la sinonimia de vestimenta, ya que el plano de referencia del código de vestimenta (pseudorreal), no es la lengua, es la equivalencia del vestido, del mundo y de la Moda: únicamente lo que rompe esa equivalencia denuncia el lugar de un fenómeno significante; pero como esa equivalencia es *escrita,* todo lo que la rompe o la desplaza está a su vez prisionero de una determinada nomenclatura. Estamos presos de la lengua en la medida en que el sentido del vestido *(tirante = elegante)* siempre está basado en una noción que recibe de una manera u otra su consagración en la propia lengua; pero nos vemos liberados de ella en la medida en que los *valores* lingüísticos de esa noción no tienen efecto en el código de vestimenta.

.10. *Reducciones y amplificaciones*

¿Para qué sirven esas libertades? Aquí debemos recordar que lo que se quiere establecer es una estructura general, apropiada para dar cuenta de todos los enunciados de Moda, cualesquiera que sean sus contenidos; para ser universal, esa estructura debe ser lo más formal posible. La transformación de lo terminológico en vestimenta (de este modo denominaremos a partir de

ahora al código pseudorreal) sólo es eficaz si está guiada por la búsqueda de funciones simples, comunes al mayor número posible de enunciados: resulta interesante *verter*, si así puede decirse, los enunciados, incluso reducidos, del código de vestimenta pseudorreal, en un pequeño número de modelos, cada vez que eso pueda hacerse sin modificar el sentido de vestimenta. Eso explica que a la transformación 2 no la mueve una idea de economía, como podría serlo una *reducción*, en su sentido estricto, sino una idea de generalización: la amplitud de la segunda transformación será, en consecuencia, variable; en la mayoría de los casos, evidentemente, se tratará en efecto de una reducción: el enunciado de vestimenta será más exiguo que su versión terminológica: ya vimos que: *vestido* ● *topos* ● *blanco* ≡ *tarde* constituía un enunciado más breve que *los trajes de tarde se puntúan de blanco;* pero puede ser útil, al contrario, aumentar el enunciado terminológico para que adquiera una forma extensiva de la que el resto del sistema ratifica la generalidad: así *un vestido de tela* debe desarrollarse en: *un vestido de tejido de tela,*[11] o mejor aún: *vestido* ● *tejido* ● *tela,* porque infinidad de otros casos demuestra la utilidad estructural de una mediación (el tejido) entre la especie-tela y el vestido. La transformación 2 es, pues, unas veces de reducción y otras de amplificación.

IV. Los niveles de análisis

4.11. *Máquina para hacer la Moda*

Esas son las dos transformaciones a las que debemos proceder según unos enunciados extremadamente variados. Si queremos tener una idea de su papel operacional, miremos de asimilar por un instante la revista a una máquina de hacer la Moda. El trabajo de la máquina propiamente dicha se realizará sobre el residuo de la segunda transformación, es decir sobre el código de vestimenta pseudorreal; de manera que es necesario que ese residuo sea formal, general, apropiado para suministrar alternativas y rutinas; la primera transformación, la que va de lo retórico a lo terminológico no es sino la *pre-edición* (como se dice al hablar de las máquinas de traducir) del texto que idealmente se desea convertir en vestido. La lógica usa también ese doble estado de transformación: convierte *el cielo es azul* en: *hay cielo azul,* antes de someter ese segundo enunciado a un último tratamiento algorítmico.[12]

4.12. *Los dos niveles de análisis*

Hemos visto que en cualquier enunciado de Moda había tres sistemas principales: retórico, terminológico y pseudorreal; en principio, deberíamos proceder a tres inventarios: pero el inventario del sistema terminológico se confundiría con el de la lengua, ya que consistiría en explorar las relaciones de significante y significado en el interior del signo lingüístico (de la «palabra», por ejemplo). De hecho, sólo hay dos estructuras que interesen

directamente al vestido escrito: la del nivel retórico y la del código de vestimenta pseudorreal; las transformaciones 1 y 2 tienen la función, una y otra, de llevar al código pseudorreal; y como ese código constituye la infraestructura del sistema retórico, por él empezaremos el análisis del vestido escrito; de modo que, en total, procederemos a dos inventarios: el del código de vestimenta pseudorreal, o más simplemente: código de vestimenta (Parte I), y el del sistema retórico (Parte II).

V. Recorte 1: el enunciado de la significación

4.13. *Caso de los conjuntos A*

Reducido en su profundidad, es decir llevado a su estado de código pseudorreal, el vestido sin fin debe ser recortado aún en unidades de significación, es decir, en su extensión. En los conjuntos A *(Vestido ≡ Mundo)*, es fácil aislar los enunciados de la significación, porque los significados están explícitos en ella, asumidos por la lengua *(las Carreras, la elegancia, las noches de otoño en el campo,* etc.) En tales enunciados hay entre el significante y el significado una designación recíproca, y basta con organizar el discurso de la revista alrededor de los sentidos de vestimenta que ella misma se encarga de formular:[13] toda frase saturada, como los dos argumentos de una función, por dos objetos, uno mundano (M) y otro de vestimenta (V), sean cuales fueren los rodeos de la escritura, constituirá una ecuación semántica del tipo V ≡ M, y en consecuencia, un enunciado de la significación: *los estampados triunfan en las Carreras, el accesorio hace primavera, esos zapatos son ideales para andar,* todas estas frases, dadas aquí bajo su forma retórica, constituyen otros tantos enunciados de la significación, ya que cada una de ellas está totalmente saturada por un significante y un significado:

estampados ≡ carreras
accesorio ≡ primavera
esos zapatos ≡ andar

Naturalmente habrá que pasar todos los rasgos homogéneos a un mismo lado de la ecuación, sin considerar su dispersión retórica a lo largo de la frase; si, por ejemplo, la revista fragmenta el significante, si presenta un significado mundano en medio de sus significantes de vestimenta, deberá restablecerse la separación de los ámbitos; al leer: *un sombrero que rejuvenece porque despeja la frente,* se reducirá, sin riesgo de alterar el sentido de vestimenta: *sombrero que despeja la frente ≡ joven.* Tampoco debemos preocuparnos por la longitud o la complejidad de los enunciados. Podemos encontrarnos con un enunciado muy largo: *paseo solitario por los muelles de Calais, vestida con un impermeable reversible, gabardina de algodón crudo y loden verde botella, ancha de espaldas,* etc.; eso no le impide constituir una sola unidad de significación, ya que aquí sólo tenemos dos ámbitos, el del paseo

y el de reversible, unidos por una sola relación. Todos los enunciados que acabamos de citar son simples (aunque sean largos o «rotos»), porque en ellos la significación sólo moviliza un solo significante y un solo significado. Pero se dan casos más complicados. La revista puede perfectamente, dentro de los límites de una sola frase verbal, dar dos significados por un significante *(un abrigo ligero para entretiempo o para las frescas noches de verano)*, o dos significantes para un significado *(para los cokteles, muselina o tafetán)*,[14] o incluso dos significantes y dos significados, unidos por una doble variación concomitante *(franela rayada o seda de lunares según sea la mañana o la tarde)*. Si nos limitáramos al nivel terminológico, en esos ejemplos sólo deberíamos ver un solo enunciado de la significación, ya que la frase recubre una relación de sentido único; pero si queremos alcanzar el código de vestimenta, es siempre la menor parcela productora de sentido la que debemos intentar alcanzar; desde un punto de vista operativo, es preferible contar tantos enunciados de la significación como uniones de un significante y un significado, aunque uno de esos términos sea implícito a nivel terminológico; en los ejemplos que acabamos de citar, tendremos en consecuencia enunciados de la siguiente significación:

abrigo ● *tela* ● *ligero* = *entre-tiempo*
abrigo ● *tela* ● *ligero* = *noches frescas de verano*

tejido ● *muselina* = *coktel*
tejido ● *tafetán* = *coktel*

tejido ● *franela* ● *rayado* = *mañana*
tejido ● *seda* ● *de lunares* = *tarde*

Naturalmente, la forma verbal de esos enunciados complejos no es indiferente; puede informar acerca de ciertas equivalencias internas de significantes *(muselina = tafetán)* o de significados *(entre-tiempo = noches frescas de verano)*, que recuerdan los casos de sinonimia y de homonimia de la lengua; y la doble variación concomitante *(franela rayada o seda de lunares según sea por la mañana o la tarde)* es todavía más valiosa, ya que en ella la revista esboza ciertos paradigmas de significantes, actualizando la oposición pertinente, en general virtual, de *la franela rayada y seda de lunares*.

4.14. *Caso de los conjuntos B*

En los conjuntos de tipo B (*Vestido* = [*Moda*]), el inventario de los enunciados no puede seguir los mismos criterios, porque el significado está implícito. Incluso podríamos llegar a considerar toda la masa de las descripciones de vestimenta del tipo B como un único e inmenso significante, ya que esas descripciones corresponden todas al mismo significado *(la Moda este año)*. Pero, al igual que en la lengua, significantes distintos pueden remitir al mismo significado (sinónimos); asimismo en el vestido escrito de tipo B, es lícito prever que la masa significante se fragmente en unidades de significación

que la revista no actualiza al mismo tiempo (aunque sólo sea dispersándolos de una página a otra), y que en consecuencia constituyen unidades distintas. ¿Cómo definir operativamente esas unidades? La frase, en el sentido lingüístico, no puede constituir un criterio de recorte, ya que no tiene ninguna relación estructural con el código de vestimenta;[15] por otra parte, el vestido, como conjunto de rasgos distribuidos en una misma persona *(un traje, un traje chaqueta,* etcétera) tampoco es una unidad asegurada, ya que muy a menudo la revista se limita a describir elementos ínfimos del atuendo *(un cuello anudado como un pañuelo),* o al contrario, elementos de vestimenta trans-personales, por decirlo de algún modo, que están relacionados con un género, no con una persona *(Tela para todos los abrigos).* Para recortar los enunciados de tipo B, hay que recordar que en las revistas de Moda las descripciones del vestido doblan una información provinente de una estructura de la palabra, ya sea la imagen o la técnica: la descripción acompaña a una fotografía o una receta, y de esa referencia exterior obtiene de hecho su unidad estructural; y como, para pasar de esas estructuras a la palabra la revista dispone de determinados operadores, que hemos denominado *shifters,* bastará con considerar como enunciado de la significación, en los conjuntos B, cualquier porción de descripción de vestimenta introducida por un *shifter: ahí tenemos una torera corta, con la cintura en el talle,* etc. (*shifter:* ahí tenemos); *rosa prendida del cinturón* etc. (*shifter:* el anafórico al grado cero); *hágase usted misma una almilla abotonada detrás,* etc. (*shifter:* hágase usted misma).

VI. Recorte 2: enunciados subsidiarios

4.15. *Enunciado del significante, enunciado del significado*

El vestido sin fin, una vez que ha sido recortado en enunciados de la significación, no presenta ninguna dificultad para extraer de él los enunciados subsidiarios sobre los que vamos a trabajar. Para los conjuntos A y B, el enunciado del significante estará constituido por todos los rasgos de vestimenta contenidos en un solo enunciado de la significación. Para los conjuntos A (sólo), el enunciado del significado estará constituido por todos los rasgos mundanos contenidos en un solo enunciado de la significación. En los conjuntos B, como el significado está implícito, está desprovisto de enunciado,[16] por definición.

Notas

1. Entendemos siempre *significación*, no en el sentido corriente de significado, sino en el sentido activo de proceso.

2. Véase *supra*, cap. 3.

3. Podemos citar K. Togeby, *Structure immanente de la langue française*, Nordisk Sprog og Kulturforlag, Copenhague, 1951.

4. Véase *infra*, 17.3; 17.6.

5. Véase *supra*, 3.13.

6. «*Job est indeclinabile, Caesar est dissyllabum: verba accepta sunt materialiter.*»

7. *Semiológico* se entiende aquí como exterior a la lingüística.

8. Son los tres tipos de relaciones estructurales que ya sirvieron a la teoría hjelmsleviana cuando intentó «desgramatizar». (Véase el trabajo de K. Togeby, *op. cit.*, p. 22.)

9. La lengua da al código de vestimenta pseudorreal su nomenclatura pero le retira sus palabras vacías, que representan, como se sabe, la mitad de las palabras de un texto.

10. Por ejemplo la sintaxis de vestimenta (y ya no lingüística) no puede admitir la oposición de las voces activa y pasiva. (Véase *infra*, 9.5.)

11. *Tejido* que pertenece al género *Material*.

12. Véase R. Blanché, *Introduction à la logique contemporaine*, Armand Collin, París, 1957, pp. 128 y 208 ss; versión castellana: *Introducción a lógica contemporánea*, Ediciones Carlos Lohlé, S.A.I.C., Buenos Aires, 1963.

13. La misma revista llega a veces a realizar el análisis semántico de la significación: «*Disecad su elegancia: se la da el cuello, los brazos desnudos, la delicadeza de los tonos, etc.*» Aunque es evidente que el análisis es aquí un «juego», «anuncian» el conocimiento técnico: es un significante de connotación.

14. Sobre la partícula *o*, véase *infra*, 13.8; 14.3.

15. Y por otra parte ¿qué es una frase? (Véase A. Martinet, «Réflexions sur la phrase», en *Language and Society, Essays Presented to Arthur M. Jensen*, De Berlingske Bogtrykkeri, Copenhague, 1961, pp. 113 a 118.)

16. La estructuración del vestido escrito comportará las siguientes etapas: I. Inventario del código de vestimenta (mixto o pseudorreal): 1) Estructura del significante (conjuntos A y B); 2) Estructura del significado (conjuntos A); 3) Estructura del signo (conjuntos A y B). II. Inventario del sistema retórico.

I. El código de vestimenta

1. Estructura del Significante

5. La unidad significante

«Un cárdigan de esport o de vestir, según el cuello sea abierto o cerrado»

I. Búsqueda de la unidad significante

5.1. *Inventario y clasificación*

Vimos que teníamos perfecto derecho de considerar como significante del código de vestimenta a todo enunciado que la revista dedique al vestido, mientras esté comprendido en una sola unidad de significación. Desde el simple *traje chaqueta* al *pantalón con un cinturón de fular y acortado por encima de la rodilla*, la cosecha promete ser inmensa y en apariencia anárquica; tan pronto sólo recogemos una palabra (la Moda está de *azul*), como un conjunto complejo de notaciones (*un pantalón con un cinturón*, etc.). Pero en esos enunciados de longitud y sintaxis variadas hay que descubrir una forma constante, de lo contrario nunca llegaremos a saber cómo se produce el sentido de vestimenta. Y ese orden debe satisfacer dos exigencias metódicas: en primer lugar debemos poder recortar el enunciado del significante en espacios lo más reducidos posible, como si cualquier enunciado de Moda fuera una cadena de la que hay que descubrir los eslabones; luego debemos comparar entre sí esos fragmentos de espacio (sin ocuparnos más del enunciado del que forman parte), de manera que podamos determinar cuáles son las oposiciones según las que producen sentidos diferentes. Hablando en terminología lingüística, en un primer tiempo hay que fijar cuáles son las unidades sintagmáticas (o espaciales) del vestido escrito, y en un segundo tiempo, cuáles son las oposiciones sistemáticas (o virtuales). La tarea es doble: de inventario y de clasificación.[1]

5.2. *Carácter compuesto del enunciado del significante*

La distinción de las unidades significantes sería inmediata si cualquier cambio de significado comportara obligatoriamente un cambio integral

del significante: cada significado poseería propiamente su significante, ligado a él de forma en algún modo inmóvil; la unidad significante tendría entonces la propia medida del enunciado del significante, y habrían tantas unidades distintas como enunciados diferentes; la definición de las unidades sintagmáticas sería entonces muy fácil, pero en cambio la reconstitución de las listas de oposición virtuales sería prácticamente imposible, ya que habría que hacer entrar a todas las unidades enunciadas en un paradigma único e interminable, lo que supondría renunciar a cualquier estructuración.[2]
Pero evidentemente no es este el caso del vestido escrito: basta comparar entre sí algunos enunciados de significante de vestimenta para constatar que comportan a menudo elementos comunes, lo que significa que esos elementos son móviles y pueden participar en sentidos diferentes: *acortado* estará asociado a varios objetos de vestimenta (una falda, un pantalón, unas mangas), produciendo cada vez un sentido particular; eso significa que ese sentido no depende ni del objeto ni de su cualificación, sino de su combinación. De modo que hay que preveer que el enunciado del significante tiene un carácter sintáctico: puede y debe ser fragmentado en unidades más pequeñas.

II. La matriz significante

5.3. *Análisis de un enunciado de doble variación concomitante*

¿Cómo descubrir estas unidades? Una vez más hemos de partir de la prueba de conmutación, ya que es la única que puede designar la menor unidad significante. Pero aquí disponemos de enunciados privilegiados, utilizados ya para establecer las clases conmutativas del vestido escrito:[3] se trata de enunciados de doble variación concomitante, en los que la revista une de una manera expresa una variación de significados con una variación de significantes *(franela rayada o seda de lunares, según sea por la mañana o la tarde)*; esos mismos enunciados asumen la prueba de la conmutación; de modo que basta con analizarlos para localizar el lugar necesario y suficiente de la variación de sentido. Sea un enunciado de este tipo: *cárdigan esport o de vestir según si el cuello es abierto o cerrado.* De hecho, como ya dijimos,[4] se trata de dos enunciados, ya que hay una doble significación:

cárdigan ● cuello ● abierto ≡ esport
cárdigan ● cuello ● cerrado ≡ de vestir

Pero como esos enunciados tienen elementos fijos y comunes, es fácil descubrir la parte cuya variación comporta un cambio de significado: es la oposición de *abierto* y *cerrado:* es la abertura o el cierre de un elemento que detenta, para un determinado número de casos, el poder significante. Sin embargo este poder no es autónomo; sin producir por sí mismo sentido, los otros elementos del enunciado participan de la significación: sin ellos, ésta

sería imposible. Es cierto que entre el *cárdigan* y el *cuello* hay, si así puede decirse, una diferencia de responsabilidad, en la medida en que esos elementos comunes no tienen la misma estabilidad: el *cárdigan* no cambia, sea cual fuere su significado: es el elemento más alejado de la variación *(abierto/cerrado),* pero también es el que en definitiva la recibe: realmente es el cárdigan el que es de esport o de vestir, no el cuello, que no ocupa más que una posición intermedia entre el elemento variante y el elemento receptor; en cuanto al segundo elemento, su integridad es real en la medida en que el *cuello* subsiste, ya sea abierto o cerrado, pero también resulta precaria, enfrentada directamente a una alteración significante. En suma, en un enunciado de este tipo, la significación parece seguir un itinerario: partiendo de una alternativa *(abierto/cerrado),* atraviesa un elemento parcial *(el cuello)* y al fin acaba alcanzado, o, por así decirlo, impregnando al vestido *(el cárdigan).*

5.4. *La matriz significante: objeto, soporte, variante*

Aquí entrevemos una economía posible del significante: un elemento *(el cárdigan)* recibe la significación; otro *(el cuello)* la soporta; un tercero (la clausura),[5] la constituye. Esa economía parece suficiente, ya que da cuenta por completo del trayecto del sentido, trayecto del que no podemos imaginar otras articulaciones al ser modelo informativo.[6] ¿Es necesaria? Podemos discutirlo: realmente es posible concebir que el sentido choca directamente con el vestido que debe modificar, sin pasar por un elemento intermediario: la Moda puede efectivamente hablar de *cuellos abiertos* sin referencia a ninguna otra parte del vestido; además, la distinción substancial del cárdigan y del cuello es mucho menor que la del cuello y de su clausura: existe, entre el vestido y parte de él, unidad de substancia, mientras que entre el vestido y su cualificación la substancia se rompe: frente al elemento 3, los elementos 1 y 2 forman un grupo afín (encontraremos este dato a lo largo de todo el análisis). Sin embargo, podemos preveer que la distinción del elemento receptor *(el cárdigan)* y del elemento transmisor *(el cuello)* encierran por lo menos una ventaja operativa constante:[7] ya que cuando la variación no es cualitativa *(abierto/cerrado)* sino únicamente asertiva (por ejemplo en: *bolsillos con tapeta/bolsillos sin tapeta),* es necesario reservar una mediación *(la tapeta)* entre la variación significante *(presencia/ausencia)* y el vestido al cual en definitiva afecta *(los bolsillos);* así sería necesario considerar como normal la distinción de los tres elementos, y como simplemente condensado[8] el enunciado de dos términos *(cuellos abiertos).* Pero si la asociación de esos tres elementos es lógicamente suficiente y operativamente necesaria, es legítimo ver en ella la unidad significante del vestido escrito; ya que incluso si la fraseología perturba el orden de esos elementos, o la descripción reclama a veces que sean condensados o, al contrario, multiplicados,[9] siempre es posible encontrar en cualquier enunciado de significante un *objeto* al que apunte la significación, un *soporte* de la significación, y un tercer elemento, propiamente *variante.* Como por una parte estos tres elementos son sintagmáticamente inseparables a la vez que funcionalmente distintos, y como, por otra parte, cada uno puede ser llenado por substancias

variadas *(cárdigan* o *bolsillos, cuello* o *tapeta, clausura* o *existencia),* llamaremos matriz a esa unidad significante. Nos veremos llevados, evidentemente, a hacer un amplio uso de esta matriz, que volveremos a encontrar, condensada, desarrollada o multiplicada en todos los enunciados del significante; de modo que usaremos abreviaciones corrientes para designar el objeto al que apunta la significación (O), su soporte (S) y la variante (V); la propia matriz será designada por el símbolo gráfico O.S.V. Veamos un ejemplo:

un jersey de cuello cerrado = de vestir
O S V

un suéter con escote horizontal = [Moda]
O S V

un sombrero de casquete bombeado = [Moda]
O S V

5.5. *«Prueba» de la matriz*

Como hemos podido comprobar, la matriz no es una unidad de significante definida mecánicamente, aunque obtenga su demostración de la prueba de la conmutación; es más bien un modelo, una unidad ideal, óptima, suministrada por el examen de enunciados privilegiados; su «prueba» no procede de un racionalismo absoluto (ya vimos que se podía discutir su carácter «necesario»), sino de una comodidad empírica (permite un análisis «económico» de los enunciados), y de una satisfacción «estética» (es una manera harto «elegante», en el sentido que puede tener esa palabra aplicada a una solución matemática, de realizar el análisis): diremos más modestamente que está fundamentada en tanto que permite dar cuenta de *todos* los enunciados, por medio de determinados ajustes *regulares.*

III. El objeto, el soporte y la variante

5.6. *El objeto o el sentido a distancia*

Como se dijo ya, hay una estrecha relación de substancia entre el soporte de la significación y el objeto al que apunta: a veces, se da confusión terminológica entre los dos elementos *(cuellos abiertos);* a veces, se da una relación de inclusión (técnica) entre el soporte y el objeto: el soporte es una parte del objeto *(el cuello* y *el cárdigan).* Pero no será de ese nivel de solidaridad entre el soporte y el objeto de donde sacaremos la función original del objeto apuntado por la significación, sino de los enunciados en los que la separación del objeto y del soporte es la mayor. En: *una blusa ancha le dará un aspecto romántico a su falda,*[10] la blusa y la falda son piezas totalmente distintas, todo lo más contiguas; sin embargo es únicamente la falda la que recibe la significación; la blusa no es más que una mediación, aguanta el sentido, no se

beneficia de él; toda la *materia* de la falda es insignificante, inerte, y con todo es la falda la que brilla de romanticismo. Con este ejemplo vemos que lo que caracteriza al objeto apuntado es su extrema permeabilidad al sentido, pero también su distancia con relación a la fuente de este sentido (*amplitud* de la blusa). Ese trayecto, esa radiación del sentido contribuye a hacer del vestido escrito una estructura original; en la lengua, por ejemplo, no existe objeto apuntado, ya que cada parcela de espacio (de la cadena hablada) significa: todo es signo en la lengua, nada es inerte; todo es sentido, nada lo recibe. En el código de vestimenta, la inercia es el estatuto primero de los objetos de los que la significación va a apoderarse: una falda existe sin significar, antes de significar; el sentido que recibe es deslumbrante y desvanecido a la vez: la palabra (de la revista) coge objetos insignificantes y, *sin modificar la materia*, los impregna de sentido, les da la vida de un signo; también puede quitársela, de forma que el sentido es como una gracia que ha descendido sobre el objeto; si la amplitud abandona la blusa, la falda se cierra al romanticismo, se convierte en una simple falda, vuelve a la insignificancia. La fragilidad de la Moda, pues, no se debe únicamente a su variabilidad estacional, sino también al carácter iluminador de sus signos, al resplandor de un sentido que, por decirlo de algún modo, toca a distancia los objetos que elige: la vida de esa falda no procede de su significado romántico, sino de que encierra por espacio de una palabra, un sentido que no le pertenece y que le será quitado. Naturalmente, la difusión de un sentido a distancia se parece bastante al proceso estético por el cual un detalle parcial puede modificar por completo una laguna de conjunto; el objeto al que se apunta está realmente cerca de una «forma», aun cuando no es materialmente extensivo al soporte; es él quien le da a la matriz una cierta generalidad, y por él las matrices se amplían: cuando se combinan entre sí, siempre es para designar un último objeto apuntado, que de esta manera recibe todo el sentido del vestido escrito.[11]

5.7. *Originalidad semiológica del soporte*

Al igual que el objeto al que se apunta, el soporte de la significación está siempre constituido por un objeto material, vestido, añadidos o accesorio; en la cadena matricial, este soporte es la materia prima que recibe la alternativa del sentido que debe transmitir al objeto apuntado; en sí, es un elemento inerte que no produce ni recibe el sentido, sino que simplemente lo transmite. Materialidad, inercia y conductibilidad hacen del soporte de la significación un elemento original del sistema de la Moda, al menos con relación a la lengua. La lengua, realmente, no posee ningún elemento que se parezca al soporte de significación;[12] es cierto que en la lengua, las unidades sintagmáticas no son directamente significantes; los signos deben pasar por la mediación de una segunda articulación, la de los fonemas: las unidades significativas se apoyan en unidades distintivas; sin embargo, los fonemas son ellos mismos variantes, la materia fónica es inmediatamente significante, de modo que no podemos dividir el sintagma lingüístico en partes activas y en partes inertes, significantes e insignificantes: en la lengua todo significa. El soporte de significación debe

precisamente su necesidad y su originalidad al hecho de que el vestido no es *en sí* un sistema de significación, como la lengua; substancialmente el soporte representa la materialidad del vestido, tal como existe fuera de todo proceso de significación (o por lo menos anteriormente a este proceso): en la matriz, es el testigo del ser técnico del vestido frente a la variante que atestigua su ser significante. Eso permite preveer que todos los sistemas de comunicación apoyados en objetos que existen técnica o funcionalmente antes de significar, comportarán fatalmente soportes distintos de sus variantes; en alimentación, por ejemplo, el pan sirve para comer; sin embargo, podemos hacerle significar determinadas circunstancias (pan inglés para las recepciones, pan negro para significar cierta rusticidad, etc.): entonces el pan se convierte en el soporte de variaciones de sentido *(inglés/negro ≡ recepción/campo)*.[13] El soporte sería, en suma, un concepto operativo decisivo para el análisis de los sistemas derivados. Es probable que en todos los objetos culturales provistos en su origen de una finalidad funcional, la unidad suficiente esté siempre compuesta por un soporte y una variante por lo menos.

5.8. *El vestema o variante*

La variante (por ejemplo: *abierto/cerrado)* es el punto de la matriz del que surge la significación y en cierto modo irradia a lo largo del enunciado, es decir del vestido escrito. Podríamos llamarle *vestema,* ya que su papel recuerda al de los fonemas o al de los morfemas en la lengua,[14] o incluso el de los «gustemas», analizados por Cl. Lévi-Strauss acerca de la alimentación:[15] como ellos, está constituida por oposiciones de rasgos pertinentes. Si nos limitamos, pensándolo mejor, al término más neutro de *variante,* es porque las variaciones significantes del vestido están constituidas por modificaciones del ser o de cualidad que no son propias del vestido, y que podríamos encontrar en otros sistemas de objetos significantes: por ejemplo, la medida, el peso, la división, la adición. El carácter original de la variante lo constituye su inmaterialidad:[16] modifica una materia (la del soporte), no es por si misma material; no puede decirse aún que está constituida por una alternativa pues no sabemos si todas las variantes son binarias (del tipo: *presencia/ausencia)*[17] pero lo que sí podemos afirmar es que toda variante procede de un cuerpo de diferencias (por ejemplo: *abierto/cerrado/entreabierto);* deberíamos llamar en vigor *clase de variantes* a este cuerpo genérico y *variante,* a cada uno de los puntos del sistema diferencial o paradigma; por economía terminológica, y sin gran riesgo de ambigüedad llamaremos desde ahora *variante* al conjunto de los términos de la variación: la variante de *longitud,* por ejemplo, comprenderá los términos *largo y corto.*

IV. Relaciones de los elementos de la matriz

5.9. *Sintagma y Sistema*

Ya indicamos que el objeto y el soporte siempre son objetos materiales *(vestido, atuendo, cuello, tapeta, etc.)* mientras que la variante es un valor inmaterial. Esa disparidad corresponde a una diferencia estructural: el objeto y el soporte son fragmentos de espacio de vestimenta, son porciones *naturales* (si así puede decirse) de sintagma; la variante, al contrario, es una reserva de virtualidades, de la que únicamente un término es actualizado al nivel del soporte por él afectado. La variante constituye el punto del sistema que aflora a nivel del sintagma. Aquí también descubrimos un carácter original del sistema de la Moda, al menos con relación a la lengua. En la lengua, el sistema asoma, por decirlo así, en cada punto del sintagma, ya que no hay un solo signo de la lengua, fonema o monema, que no forme parte de una serie de oposiciones significantes o paradigmas.[18] En el vestido (escrito), el sistema marca de una manera esporádica una masa originalmente insignificante, pero esa marca, por el camino de la matriz, tiene una especie de acción irradiante en todo el vestido. Podría decirse que, en la lengua, el sistema tiene un valor de ser, mientras que en el vestido su valor es únicamente atributivo; o incluso que en la lengua, sintagma y sistema llenan plenamente las dos dimensiones del espacio simbólico que las representa, mientras que en el vestido (escrito), este espacio resulta, por decirlo de algún modo, inestable, ya que la dimensión sistemática es interrumpida por elementos inertes.

5.10. *Solidaridad de los elementos de la matriz*

La mejor metáfora que puede ilustrar el funcionamiento de la matriz O.S.V. es quizás la de una puerta cerrada con llave. La puerta es el objeto al que apunta la significación; la cerradura es el soporte, y la llave es la variante. Para producir el sentido hay que «introducir» la variante «en» el soporte, y recorrer los términos del paradigma hasta que se produzca el sentido, entonces la puerta se abre, el objeto cobra sentido; a veces, la llave no «va»: la variante de longitud no puede aplicarse al soporte Botones;[19] y cuando va, el sentido es distinto según la llave gire a la izquierda o a la derecha, según la variante diga *largo o corto*. En este aparato, ningún elemento por sí solo encierra el sentido; todos son, por así decirlo, parásitos de todos, aunque sea la elección de la variante la que, en definitiva, actualice el sentido, al igual que es el gesto de la mano el que opera la obertura o el cierre de la puerta. Eso quiere decir que entre los tres elementos de la matriz existe una relación de *solidaridad*, o como dicen ciertos lingüistas, de *doble implicación:* objeto y soporte, soporte y variante son presupuestos uno por el otro,[20] uno obliga al otro: no podemos encontrar ningún elemento aislado (con la reserva de ciertas licencias de orden terminológico).[21] Esta solidaridad es absoluta estructuralmente, pero no tiene la misma fuerza según nos situemos al nivel de la substancia de vestimenta o al nivel de la lengua; el objeto y el soporte están unidos por una solidaridad

de vestimenta muy fuerte, ya que los dos son igualmente materiales, frente a la variante que no lo es: se trata, en la mayoría de los casos, de la misma prenda (entonces objeto y soporte se confunden terminológicamente) o de una prenda y su añadido *(un cárdigan y su cuello);* desde el punto de vista de la lengua, al contrario, la relación más estrecha se da entre el soporte y la variante, expresada la mayoría de las veces por lo que A. Martinet llama un *sintagma autónomo;*[22] realmente es más fácil amputar terminológicamente la matriz de su objeto que su variante: en *un sombrero de alas levantadas* el fragmento, *alas levantadas,* tiene un sentido (lingüístico) suficiente, mientras que el fragmento *un sombrero de alas...* tiene un sentido suspendido,[23] y como además, el manejo operativo de soporte y variante es muy frecuente, llamaremos *rasgo* a esa parte de la matriz compuesta por el soporte y la variante.

V. Substancias y Formas

5.11. *Repartición de las substancias de vestimenta en la matriz*

¿Cómo se repartirá la substancia de vestimenta (prendas, añadidos, tejidos, etc.) entre estos tres elementos?[24] ¿Existe una atribución específica de substancia a cada uno de ellos? ¿Los cárdigans constituyen siempre unos objetos a los que se apunta, los cuellos unos soportes y la clausura una variante? ¿Podemos hacer listas estables de objetos, de soportes y de variantes?
En este punto tenemos que referirnos a la naturaleza de cada elemento. Como las variantes son inmateriales, jamás pueden confundirse *substancialmente* con los soportes y los objetos (pero pueden fácilmente confundirse terminológicamente):[25] una falda, una blusa, un cuello, una tapeta jamás pueden constituir una variante; y a la inversa, ninguna variante puede ser convertida en objeto o en soporte.
En cambio, los objetos y los soportes, al ser todos materiales, pueden perfectamente intercambiar su substancia: un cuello puede ser aquí soporte y allí objeto apuntado; eso depende del enunciado; si la revista habla de *cuellos de bordes levantados* el cuello se convierte en el objeto apuntado por la significación, mientras que en otros enunciados no era más que soporte: basta con, si así puede decirse, *subir* un punto la matriz para convertir un objeto apuntado en simple soporte.[26] De manera que sólo tendremos dos listas por establecer: una para las variantes, y otra, común, para los objetos y los soportes.[27] De este modo vemos que la matriz significante del vestido escrito es de hecho semi-formal, semi-substancial, ya que la substancia es móvil, intercambiable en los dos primeros elementos (objeto y soporte) y estable en el tercero (variante). Es este un estatuto que difiere notablemente del de la lengua, en la que cada «forma» (fonema) sigue teniendo la misma substancia fónica (con variaciones prácticamente insignificantes).

Notas

1. Al menos es el orden lógico de la investigación. Pero K. Togeby, *op. cit.*, p. 8, observó que prácticamente en la mayoría de los casos hay que referirse al sistema para establecer el sintagma. Eso es lo que nos veremos obligados a hacer en parte.

2. La estructura se deshace allí donde los paradigmas son «abiertos»; veremos que este es el caso de algunas de las variantes del vestido escrito, y que sobre ese punto el trabajo de estructuración ha fracasado.

3. Véase *supra*, 2.2.

4. Véase *supra*, 4.13.

5. Aquí nos encontramos con una laguna del vocabulario francés que será un obstáculo a lo largo de todo el trabajo: no disponemos de un vocablo genérico para designar el acto de cerrar y abrir; dicho de otro modo, no podremos designar un paradigma, en la mayoría de los casos, más que por uno de sus términos. Aristóteles ya deploraba la ausencia de términos genéricos (κοινὸν ὄνομα) para designar seres con caracteres comunes. (*Poética*, p. 1.447 *b*.)

6. Cualquier mensaje comporta un punto de emisión, un canal de transmisión y un punto de recepción.

7. Su papel operativo no impide que el término receptor desempeñe una función original en el sistema teórico de la Moda. (Véase *Infra*, 5.6.)

8. Sobre las confusiones de elementos, véase cap. 6.

9. La lengua tiene derecho a condensarlo, ya que el sistema terminológico no es el código real; y como se trata de unidades, es normal preveer una combinación de esas unidades, es decir, una sintaxis.

10. Falda con una blusa ancha = romántica
O S V

11. Véase *Infra*, cap. 6.

12. Evidentemente se podría considerar el sonido bruto como soporte de significación de la lengua; pero el sonido oral sólo existe fuera de la lengua en estado de grito «inarticulado» cuya función, muy reducida, no tiene ninguna relación con la importancia funcional del soporte en un sistema como el de la Moda.

13. Véase «Pour une psychosociologie de l'alimentation contemporaine», en *Annales*, núm. 5, setiembre-octubre de 1961, pp. 977 a 986.

14. No cabe concretar si la variante o vestema está cerca del fonema o del morfema mientras no sepamos si el sistema de la Moda es doblemente articulado, como el de la lengua. (La doble articulación, de la que ha tratado A. Martinet, designa el fenómeno por el que la lengua se articula en unidades significativas —«palabras»— y en unidades distintivas —«sonidos».)

15. *Anthropologie structurale*, Plon, París, 1958, p. 99; versión castellana: *Antropología estructural*, Editorial Universitaria de Buenos Aires - EUDEBA, Buenos Aires, 1968.

16. Existe infracción aparente a la inmaterialidad de la variante en el caso de las variaciones de especie *(tela/terciopelo)*; pero de hecho lo que varía es la aserción, véase cap. 7.

17. Sobre la estructura de las variantes, véase cap. 11.

18. Sabemos que si los paradigmas de fonemas son perfectamente conocidos (fonología), los paradigmas de monemas (o unidades significantes) son aún objeto de estudios preliminares.

19. Vemos aquí el bosquejo de una de esas «imposiciones» cuyo conjunto formará una determinada lógica de la Moda (cap. 12, 1).

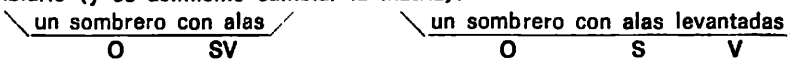
20. Es por eso que sería mejor escribir la matriz de esta manera O)(S)(V, ya que)(es el signo de la doble implicación; pero como sólo existe una sola relación posible (de solidaridad), prescindiremos de este símbolo.

21. Sobre las confusiones y extensiones de elementos, véase capítulo siguiente.

22. A. Martinet, *op. cit.*, p. 110. Aunque la mayoría de las veces el rasgo

esté constituido por la unión de un substantivo y de un adjetivo, la terminología estructural es mejor porque es más flexible.

23. Suprimir los puntos de suspensión es cerrar el sentido, pero también es cambiarlo (y es asimismo cambiar la matriz):



24. *Substancia* es empleado aquí en un sentido muy próximo al de Hjelmslev: conjunto de los aspectos de los fenómenos lingüísticos que no pueden ser descritos de una manera exhaustiva sin recurrir a premisas extralingüísticas. (Véase L. Hjelmslev, *op. cit.*, pp. 36 y 106.)

25. Por ejemplo en *un sombrero con alas*, ya que la palabra *alas* soporta en sí su propia variación de existencia.

26. Sobre el juego de «puntos», véase *infra*, 6.3; 6.10.

27. El inventario común de los objetos y de los soportes será realizado en los capítulos 7 y 8 el inventario de las variantes en los capítulos 9 y 10.

6. Confusiones y extensiones

«Un vestido de algodón a cuadros rojos y blancos»

I. Transformaciones de la matriz

6.1. *Libertad de transformación de la matriz*

Ya que la matriz no es más que una unidad significante, es evidente que no puede dar cuenta, bajo la forma canónica presentada hasta el momento, de todos los enunciados del significante: esos enunciados, en su estado terminológico, son la mayoría de las veces demasiado largos (*una almilla abotonada por detrás*, etc.) o demasiado cortos (*Este año la moda está de azul*, es decir: *Moda ≡ azul*). De manera que hay que preveer una doble transformación de la matriz: de reducción, cuando algunos de sus elementos serán confundidos en un solo vocablo, y de extensión, cuando haya multiplicación de un elemento en el interior de una sola matriz o encadenamiento de varias matrices entre sí. Esas libertades de transformación obedecen a dos principios: por una parte, el sistema terminológico no coincide fatalmente con el código de vestimenta: uno puede ser o «más grande» o «más pequeño» que el otro: no obedecen a la misma lógica, tampoco tienen las mismas sujeciones, lo que explica las confusiones de elementos; por otra parte, la matriz es una forma elástica, semi-formal, semi-material,[1] definida por la relación de tres elementos: un objeto apuntado, un soporte y una variante; la única imposición es que esos tres elementos estén *por lo menos* presentes en el enunciado para que pueda ser respetada la economía de distribución del sentido; pero nada impide que sean multiplicados,[2] lo que explica las extensiones de matrices. En cuanto a su encadenamiento, no es otro caso que la sintaxis que une ordinariamente las unidades significantes de un sistema. Dicho de otro modo, el análisis de cualquier enunciado del significante está sometido a dos condiciones: una matriz localizada debe ser llenada al menos por sus tres elementos; cada término del enunciado debe encontrar sitio en una matriz: las matrices deben agotar el enunciado, los elementos deben saturar las matrices: el significante está lleno de significación.[3]

II. Permutación de elementos

6.2. *La libertad de permutación y sus límites*

El orden que hasta el momento se ha otorgado a los tres elementos de la matriz (O.S.V.) es un orden usual; corresponde a una lógica de la lectura que reconstituye el proceso del sentido, en cierto modo al revés, y da primero el efecto (el objeto apuntado) antes de remontar a la causa (la variante). Sin embargo este orden no es obligatorio, y la revista puede permutar perfectamente algunos elementos de la matriz. La libertad de permutación es grande; no es completa, al ser sometida por otra parte a una sujeción perfectamente racional. Ya vimos que entre el soporte y la variante existía una solidaridad lingüística muy fuerte; de modo que resulta natural que no se pueda disociar aquella parte de la matriz, que es el *rasgo*. De las seis permutaciones de O, S y V teóricamente posibles, hay dos que son legalmente excluidas: aquellas en las que el soporte y la variante estarían separadas por el objeto apuntado:[4]

S.O.V.
V.O.S.

Las otras fórmulas son posibles: ya sea porque en el mismo interior del rasgo exista permutación de soporte y de variante; ya porque el mismo rasgo se permute con el objeto apuntado; o, por último, porque las dos permutaciones sean simultáneas:

O ● (S.V.): cárdigan con el cuello abierto
O S V

O ● (V.S.): blusa con un amplio cuello
O V S

(S.V.) ● O: talle alto para el vestido (de noche)
S V O

(V.S.) ● O: discreto cuello para la americana (esport)
V S O

Como podemos imaginar, la permutación de los dos elementos en el interior del rasgo (S.V. o V.S.) tiene poca importancia, ya que es de origen puramente lingüístico: y como la lengua francesa obliga, por ejemplo, a que algunos adjetivos precedan al nombre y otros vayan después *(gran cuello, cuello amplio)*, el orden del rasgo cambia. El desplazamiento del objeto apuntado tiene un valor más expresivo: la primacía de rasgo comporta una determinada acentuación semántica del soporte *(talle alto para el vestido de noche)*. Por último hay que observar desde ahora que, en el caso en que varias matrices se combinen entre sí, el objeto apuntado de la matriz final puede en cierto modo subtender varios elementos de las matrices intermediarias; la representación del enunciado deja entonces de ser lineal, y se vuelve arquitectónica; no puede decirse que el objeto apuntado preceda o siga a esos elementos correlativos:

les es simplemente extensivo.[5] Todas esas permutaciones son estrechamente tributarias de la propia estructura de la lengua francesa; bastaría con que la Moda se expresara en una lengua flexional como el latín para que el orden O.S.V. pudiera ser constantemente respetado.

III. Confusión de elementos

6.3. *Confusión de O y de S*

Ya hemos indicado que dos formas podían recibir la misma substancia, y por lo tanto el mismo nombre: se da entonces confusión terminológica de dos elementos de la matriz en un solo vocablo. Es el caso de las condensaciones de objeto y de soporte: *este año, los cuellos se llevarán abiertos.*[6] La condensación terminológica no destruye en absoluto la distinción de las funciones estructurales del objeto y del soporte; en *cuello abierto,* puede llegar a decirse que no es el mismo cuello el que recibe materialmente la abertura (éste es el cuello de este año), y que es apuntado por el sentido de Moda (éste es el cuello en general): de hecho, el género-cuello (objeto apuntado) se actualiza este año con un cuello abierto (el cuello es entonces un soporte). ¿Cómo se producen ordinariamente esas condensaciones de objeto y de soporte? Podríamos comparar la condensación con un nudo que interrumpe bruscamente el hilado de una cadena: basta con que la revista, al describir un vestido, *detenga* el sentido en el cuello y deje, en consecuencia, en un determinado momento de enunciar, para que el soporte, por una verdadera colisión, llene el objeto apuntado y se confunda con él; al contrario, si la revista extiende su palabra y traslada el sentido más allá del cuello, se produce entonces una matriz normal de tres elementos explícitos: en todas las matrices condensadas existe de esta manera una especie de amputación implícita de un objeto más lejano, y vuelta de sentido sobre el antiguo soporte: en *el cuello abierto está de Moda,* el cuello recibe la designación de sentido dada en otra parte a un objeto explícito *(blusa de cuello abierto).* Este fenómeno tiene sin duda una trascendencia general: permite comprender que una descripción obtenga de su propio límite (y no sólo de su extensión) una determinada organización de su sentido: *decir* no es solamente anotar y omitir, es también detenerse y efectuar, por la misma situación de esa detención, una nueva estructuración del discurso; hay una reversión del sentido, de los límites del enunciado hacia su centro.

6.4. *Confusión de S y de V*

Vimos que el rasgo (soporte y variante reunidos) la mayoría de las veces estaba constituido por un sintagma autónomo,[7] formado ordinariamente por un substantivo y un determinante *(cuello abierto, dos collares, costado abierto,* etc.). Pero precisamente porque por una parte la cohesión lingüística del rasgo es fuerte y por otra hay una disparidad de materia entre esos dos

lementos, no es útil para la lengua confundir el soporte con la variante: es orriente nombrar los dos términos en la medida en que son lingüísticamente stereotipados y sin embargo substancialmente distintos. Para que haya confusión ntre soporte y variante, la variante tiene que perder su valor atributivo como, por ejemplo, el que expresa un adjetivo pegado a un nombre) y alcance l propio ser del soporte. Eso explica que sólo encontraremos confusiones e los elementos del rasgo en dos clases de variantes: la variante de existencia la variante de especie (nos anticipamos aquí al inventario de las variantes).[8] Si realmente la significación del enunciado depende de la presencia o de la ausencia de una prenda, es fatal que la denominación de esta prenda como soporte sólo tiene que sostener su propia existencia o su propia carencia: *un cinturón con colgantes,* quiere decir: *un cinturón con colgantes existentes;* en el primer enunciado, la palabra *colgante* es soporte como materia de vestimenta y variante como afirmación de que esa materia existe. Al contrario, en el caso de variante de especie, puede decirse que es la variante la que absorbe al soporte; cuando, por ejemplo, todo el enunciado está ocupado por: *un vestido de tela,* se puede definir el vestido como una confusión del objeto y del soporte y la tela como la variante (opuesta, por ejemplo, al terciopelo, a la seda, etc.); sin embargo, como la variante es inmaterial, la tela no puede constituir directamente una variante; de hecho, es la materialidad del tejido la que soporta la variación nominal de la especie *(tela/terciopelo/seda);* dicho de otro modo, entre el objeto apuntado (el vestido) y la *diferencia* de las especies, hay que restablecer la mediación de un soporte material, por genérico que sea, *el tejido,* cuya expresión terminológica se confunde con la denominación de la especie: la tela es soporte en tanto que material indiferenciado (como tejido) y variante en tanto que afirmación (es decir de elección) de una especie:[9] es lo que explicaría claramente si la lengua lo permitiera, una expresión como: *un vestido de tejido «telado»;* como la aserción de especie es una variante muy fecunda,[10] la confusión del soporte y de la variante es muy frecuente; la encontraremos en todos los enunciados que comportan mención de una especie de tejido, de color o de motivo: *un vestido de (tejido de) tela, una blusa (de color) blanco popelín (con dibujos) a cuadros.* De este modo el rasgo encuentra su medida exacta en la unidad de la palabra, cada vez que la fuente primera del sentido es la aserción pura y simple de una existencia o de una especie, ya que la lengua no puede nombrar sin al mismo tiempo hacer existir o particularizar.[11]

6.5. *Confusión de O, S y V*

Por último, el objeto apuntado puede confundirse perfectamente con el rasgo, ya sea éste normalmente desarrollado o condensado. En el primer caso, tendremos un soporte y una variante separados, pero el objeto apuntado estará en cierto modo subyacente al conjunto del rasgo; si la revista escribe: *para la primavera, este traje chaqueta con su casquete,* vemos claramente que el objeto apuntado por la significación es el conjunto del traje chaqueta y del casquete, y que el sentido surge no del uno o del otro, sino de su asociación: el objeto apuntado es el atuendo, cuya expresión terminológica se

confunde aquí con cada pieza que lo compone y la variante que lo hace significar.[12] En el segundo caso, el enunciado del significante se reduce a una palabra, en: *Este año la Moda está de azul*, *azul* es objeto a la vez que soporte y variante: es el color en general lo que soporta y recibe la significación, es la afirmación de la especie *azul* que lo constituye.[13] Esta última elipsis, la más contundente que podemos imaginar, es ideal para las grandes rúbricas de la revista de Moda, para los títulos de sus páginas: bajo la abreviación de una sola palabra («*Los trajes camiseros*», «*La Tela*»), podemos leer un significado (la Moda este año) y un significante, a su vez compuesto de un objeto apuntado, un soporte (el género, traje-camisero, el tejido) y una aserción de especie.[14]

IV. Multiplicación de elementos

6.6. *Multiplicación de S*

Como cada elemento de la matriz es una «forma», se puede, en principio, «llenarlo» de varias substancias a la vez;[15] puede haber extensión de la matriz por multiplicación de algunos de sus elementos. Es corriente, por ejemplo, encontrar dos soportes en una misma matriz; concretamente es el caso de todas las matrices que contienen una variante de conexión, ya que lo propio de esa variante es precisamente el hecho de apoyarse en dos fragmentos del vestido (por lo menos); veamos un caso clásico: *blusa con pañuelo en el escote*[16] (ya que aquí no hay ninguna elipsis). Sin embargo, el caso más frecuente es el de las matrices de confusión parcial entre el objeto apuntado y uno de los dos soportes; por ejemplo: *blusa metida en la falda:* la blusa es claramente el objeto apuntado, pero sirve al mismo tiempo de soporte parcial a la variante de emergencia.[17] Naturalmente en tales enunciados el objeto se confunde preferentemente con el primer soporte, porque la propia lengua (estamos ante el vestido escrito) otorga un privilegio estilístico al término que sitúa al principio del período; de este modo vemos como un simple «detalle» puede constituir el objeto apuntado, aunque esté asociado a un soporte materialmente más importante que él; en *pulsera que hace juego con el vestido*, es de la pulsera de la que se habla principalmente, sobre ella quiere llamarse la atención, es ella el objeto apuntado, aunque un vestido sea más importante que una pulsera.[18] En efecto, es esta una de las razones del sistema de la Moda, la de dar un poder semántico por lo menos igual a elementos materialmente desproporcionados y combatir la ley primitiva de la cantidad por una función compensativa.

6.7. *Multiplicación de V*

Ya que del objeto a la variante la matriz desaparece, es normal que las variantes puedan multiplicarse con más facilidad que los soportes; cuanto más nos acercamos al objeto apuntado, más se condensa la matriz y la

ıcumulación se hace más difícil; al contrario, cuanto más nos alejamos del ›bjeto, más los elementos de la matriz disponen de las libertades propias de la ıbstracción. De manera que es corriente tener en un mismo soporte varias 'ariantes distintas. En: *blusa abierta por un costado* (es decir: *blusa de la que ın costado ha sido abierto),* el soporte se presta igualmente a dos variantes: a fisura *(abierto)* y el número *(uno).*[19] Veamos ahora un enunciado en el que enemos como mínimo cuatro variantes: *la verdadera túnica china lisa y abierta.*[20] 'uede ocurrir que desde el punto de vista lingüístico una variante modifique ı otra variante, y no al soporte que sostiene a las dos: en *tirantes cruzados ›or detrás,* la variante de posición *(detrás)* modifica la variante de clausura *cruzados).*[21] Que los términos variantes se acumulen de este modo en un solo ›unto, o incluso que un soporte sólo esté en contacto con una variante por nedio de otra variante, todo eso no tiene nada de extraño: *mutatis mutandis,* :n *cantaremos,* la marca de plural y la de futuro están sostenidas por el mismo adical, que desempeña el papel de tutor *(cant-).*[22] Bastará aquí con distinguir :ntre las variantes ordinarias, que pueden modificar indiferentemente a soportes › a otras variantes, y las variantes especiales, que sólo modifican a una 'ariante; estas variantes especiales son intensificadores o variantes de grado *negligentemente,* en *negligentemente anudado);* hay que ponerlas aparte, ya ıue si queremos realizar el inventario de los rasgos (SV), los intensificadores ıo pueden formar parte de ello de una manera directa, ya que nunca están elacionados con un soporte: hay que examinar su unión con las variantes, no :on los soportes.[23]

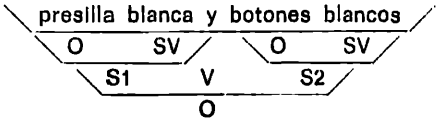
;.8. *Singularidad de O*

Sólo hay un elemento que no puede ser multiplicado en el interior le una misma matriz, el objeto apuntado.[24] Es normal que la Moda se niegue a nultiplicar el objeto de una matriz: toda la estructura del vestido escrito es, i así puede decirse, ascendente; a través de un dédalo de elementos a menudo lejados, se trata de hacer converger el sentido hacia un objeto único; el fin el sistema de la Moda es esa reducción difícil del múltiple a uno; ya que ›or una parte hay que preservar la diversidad del vestido, su discontinuo, a profusión de sus componentes; y por otra disciplinar esa profusión, imponerle n sentido unitario, bajo las especies de un objetivo único. En definitiva es la ingularidad del objeto apuntado por la significación la que garantiza la unidad e la matriz; fuertemente apoyada en su objeto único, puede multiplicar con toda bertad sus soportes y sus variantes, sin riesgo de deshacerse. Y como, por tra parte, cuando las matrices se combinan lo hacen según una organización onvergente,[25] todo el enunciado es finalmente llenado por una sola matriz, xtensiva a todas las otras: el objeto apuntado de esa última matriz, al ser nico, recoge todo el sentido elaborado progresivamente al nivel de las matrices nteriores: la singularidad del objeto apuntado fundamenta en cierto modo toda a economía del sistema de la Moda.

V. Arquitecturas de matrices

6.9. *Delegación de matriz a un elemento o a un grupo de elementos*

La combinación de matrices entre sí en el interior de un mismo enunciado se funda en la libertad de que dispone toda matriz de hacerse representar por un elemento o un grupo de elementos de otra matriz que, evidentemente, le es extensiva; de este modo las matrices se encadenan, no por simple yuxtaposición lineal, como las palabras de una frase, sino por una especie de desarrollo contrapúntico y según lo que podríamos llamar una arquitectura ascendente, ya que normalmente el enunciado está ocupado en definitiva por una sola matriz que ha «recogido» todas las demás. Sea una matriz ya saturada: *presilla blanca* (O.(SV)); en tanto que elemento material (aunque este elemento esté provisto de una cualidad variante), esta presilla blanca puede asumir perfectamente una función parcial en una matriz más amplia, en la que ya sólo será, por ejemplo, objeto o soporte; si la presilla blanca debe ser adecuada a unos botones *(presilla blanca y botones blancos)*, la presilla (blanca) y los botones (blancos) no son más que los soportes de una nueva variante de asociación, cuyo objeto apuntado es implícitamente el atuendo entero:



El enunciado comprende tres matrices, de las que la última (O.S1.S2.V) es extensiva a las dos primeras, ya que cada uno de sus soportes «representa» por sí solo una matriz completa. Podría decirse que en esos desarrollos sintácticos, una matriz da poder a un elemento de otra matriz para representarla y transmitir de su parte a la matriz final un poco del sentido que encierra. Las matrices pueden delegarse a un elemento o a un grupo de elementos, si se trata de elementos confundidos. Sin embargo todas las fórmulas de delegación son posibles: la variante no puede representar a una matriz, porque es inmaterial y en cambio la matriz, por su objeto y su soporte, comporta fatalmente materia de vestimenta;[26] de ello se deduce que la «punta» del sentido (la variante) está siempre solitaria (con relación a los elementos «representantes») y parece arrastrar el sentido hacia adelante a la manera de un cochero; esto es harto sensible en las matrices terminales, en las que la finura de la variante contrasta con el espesor de su soporte y de su objeto. Por otra parte, el grupo OV tampoco puede representar a ninguna matriz, ya que la variante no puede confundirse con su objeto sin la mediación de un soporte. De modo que tendremos las delegaciones siguientes:

I. ELEMENTOS:

OSV = V : imposible

OSV = S : presilla blanca y botones blancos
O SV
S1...

OSV = O: una chaqueta de piel con cuello sastre [27]
O SV O SV
O SV

II. GRUPOS DE ELEMENTOS:

OSV = SV : popelín con topos amarillos
O SV
O SV

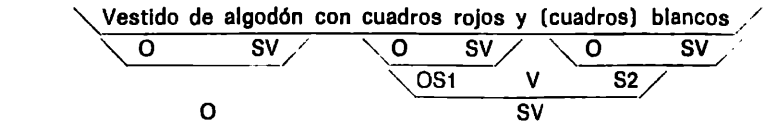
OSV = SO : gran cuello de organdí
O SV
V SO

OSV = OV : imposible

6.10. *La pirámide del sentido*

Legalmente, la relación que rige la unión de las unidades significantes (las matrices) es una relación de simple combinación (y no de solidaridad o de implicación, como en otras sintaxis); formalmente ninguna matriz presupone otra, cada una puede bastarse a sí misma. Sin embargo, esa relación de combinación es particular, ya que las matrices se encadenan por desarrollo, no por adición. Nunca es posible tener una relación del tipo OSV+OSV+OSV etc.; si dos matrices aparecen en un orden de sucesión simple, es que de hecho las dos están asumidas por una matriz extensiva que las subtiende. Podría decirse que el vestido escrito está construido como una pirámide invertida: la base (superior) de la pirámide estaría ocupada por las matrices primarias,[28] los sentidos parcelarios del conjunto descrito y su enunciado literal; el vértice (inferior) de la pirámide sería la última matriz secundaria, la que recoge y resume todas las matrices previas que han posibilitado edificarla, ofreciendo de este modo a la intelección, sino a la lectura, un sentido final unitario. Tal arquitectura tiene un alcance muy concreto. Por una parte, al tiempo que permite una verdadera perfusión del sentido de vestimenta a través del enunciado, preserva la unidad final del sentido: el secreto preciado del sentido de la Moda está encerrado, si así puede decirse, en la matriz final (y singularmente en su variante), sea cual fuere el número de las matrices preparatorias que la han precedido: es la asociación la que da un verdadero sentido de Moda a las presillas y a los botones, no su blancura. Y por otra parte, hace del enunciado del significante una especie de máquina gradual: el último grado se lleva el sentido; disponer de un grado más o suprimir un grado es cambiar toda la repartición de las substancias a lo largo de las matrices;[29] el último sentido llegado es siempre

el sentido notable, pero no está necesariamente situado al final de la frase: el enunciado es un objeto profundo, sin duda está percibido (lingüísticamente) en su superficie (la cadena hablada), pero es leído («de una manera vestimental») en profundidad (la arquitectura de las matrices), como lo demuestra con claridad el ejemplo siguiente:



En este enunciado hay, si así puede decirse, tres capas de sentido: la primera está constituida por las especies de materiales y de colores que comportan el vestido escrito *(algodón, rojo, blanco);* la segunda por la asociación de los cuadros rojos y los cuadros blancos; la tercera por la existencia de una unidad compleja hecha de cuadros rojos y blancos sobre el vestido de algodón; este último sentido no sería posible sin mención de los sentidos preparativos; y sin embargo es este el que encierra el propio vértice del mensaje de Moda.

6.11. *Sintaxis homográfica*

Para comprender la originalidad de esa sintaxis arquitectónica tenemos que volver una vez más a la lengua. La lengua se caracteriza por una doble articulación: un sistema de «sonidos» (fonemas) dobla un sistema de «palabras» (monemas); en el vestido escrito también se da un doble sistema: el de las formas de la matriz (O.S.V.) y el de las matrices entre ellas. Pero la comparación no pasa de aquí, ya que en la lengua las unidades de cada sistema están unidas por una combinatoria pura, mientras que en el vestido escrito los elementos de la matriz son solidarios: únicamente las matrices son combinatorias. Y esa misma combinatoria no se parece en nada a la sintaxis de la lengua: la sintaxis del vestido escrito no es ni una parataxis ni una sección: las matrices no están ni yuxtapuestas ni (linealmente) subordinadas; se engendran unas a las otras por extensión substancial (los cuadros rojos y los cuadros blancos forman un conjunto extensivo a cada una de sus partes) y reducción formal (toda una matriz se convierte en un simple elemento de la matriz siguiente). Podría decirse que la sintaxis del vestido escrito es una sintaxis *homográfica,* en la medida en que es una sintaxis de correspondencia, y no de encadenamiento.

VI. Rutinas

6.12. *Rutinas (OS)V y O(SV)*

Los elementos de la matriz (O, S, V) son formas cuya disponibilidad sólo está limitada por la regla de distribución de las substancias (O y S

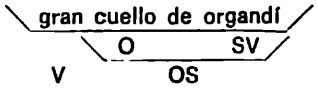
son materiales, V es inmaterial). Se podría comparar la matriz a un *pattern* y sus elementos a los *pattern-points* definidos por ciertos lingüistas;[30] cada *pattern-point* contiene un determinado potencial de substancia, pero evidentemente hay substancias que llenan ciertas formas con más frecuencia que otras. Los *patterns* más frecuentes, y en consecuencia los más fuertes, son: las matrices O.(SV), cuyo objeto está constituido por una prenda o añadido de vestimenta y el rasgo (SV) por el material, el color o el motivo, dotados de una variación de especie[31] *(vestido de franela, chaqueta blanca, popelín con cuadros);* las matrices (OS).V, cuyo objeto-soporte está constituido por una prenda o añadido de vestimenta, y la variante por una calificación *(falda abierta, tirantes cruzados, blusa amplia,* etc.); por último, al nivel de las matrices secundarias, como hemos podido constatar en los pocos ejemplos citados, el *pattern* más fuerte está constituido por la adjunción de una matriz primaria a la matriz secundaria, en la que ocupa el lugar del rasgo (SV) y realiza la función de variante de existencia *(popelín con topos amarillos).* Como estos *patterns* ocupan el lugar de un solo bloque en el enunciado, se les puede considerar como rutinas, análogos a las «configuraciones elementales» o a los «ladrillos» en las máquinas de traducir;[32] de tal forma que si quisiéramos construir una máquina que hiciera la Moda, a menudo podríamos economizar el detalle de las matrices primarias, tanto si son (OS)V, como si son O(SV). Una rutina es, si se prefiere, un estado intermediario entre la forma y la substancia: es una substancia generalizada, ya que la rutina sólo es plenamente válida al nivel de ciertas variantes particulares.

6.13. *Rutinas y sentido final*

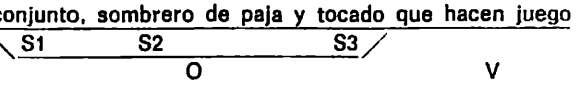
Estas rutinas no sólo tienen importancia operativa, contribuyen a ordenar la producción del sentido: incluso su propia frecuencia tiende, según una ley harto conocida, a banalizar el mensaje que transmiten; de este modo, cuando entran en composición y ocupan el rango de las matrices primarias, constituyen un fondo cuya propia banalidad refuerza la originalidad del sentido final; al nivel de las rutinas, el sentido interno se espesa, se fosiliza, pero por ello mismo todo su vigor, todo su frescor se abandona a la variante final que los asume, en: *un vestido de algodón con cuadros rojos y blancos,* el vestido de algodón, los cuadros rojos, los cuadros blancos tienen un sentido débil, por esa ley que hace que un cliché tienda a la insignificancia; la variante de asociación que une el rojo y el blanco de los cuadros produce un sentido más vigoroso; pero finalmente es la existencia de los cuadros rojos y blancos *con relación* al vestido de algodón, la que se lleva la información más fuerte, el sentido más nuevo, la que aflora a la primera lectura y que es el propio objetivo del enunciado. Eso permite adivinar cuál es la finalidad profunda de toda esa sintaxis: concentrar poco a poco el sentido, hacerlo pasar de lo banal a lo original, elevarlo a la singularidad de lo nunca-visto o nunca-leído. El enunciado del significante es pues algo muy distinto que la mera compilación de rasgos notables: es realmente el nacimiento, delicado y paciente, de una significación.

Notas

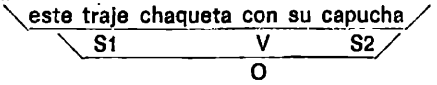
1. Véase *supra*, 5.13.
2. Salvo el objeto apuntado, que siempre es singular, por lo menos al nivel de una matriz. (Véase *infra*, 6.8.)
3. Incluso si como dijimos (5.11) el sentido está repartido a lo largo de la matriz con una densidad desigual.
4. Excepción hecha, evidentemente, de las matrices en las que hay confusión terminológica del objeto y del soporte y en las que podemos tener V ● (OS), como en:



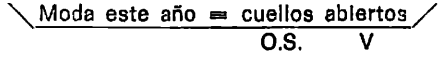
5. Ejemplo:



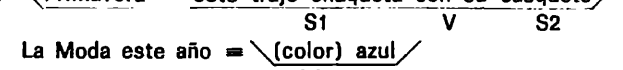
En algunos casos, la representación arquitectónica es necesaria para dar cuenta de una sola matriz:



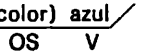
6.



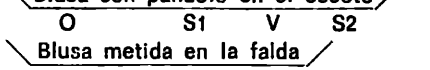
7. Véase *supra*, 5.12.
8. Véase *infra*, cap. 9.
9. Véase *infra*, cap. 7, sobre la aserción de especie.
10. Una variante es *fecunda* no forzosamente porque su paradigma comprenda muchos términos, sino porque puede aplicarse a un número elevado de soportes: es el «rendimiento sintagmático». (Véase *infra*, 12.2.)
11. Sobre la particularización, véase *infra*, 7.4.
12.



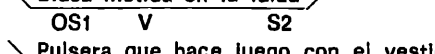
13. La Moda este año =



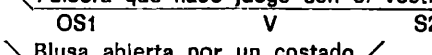
14. La única confusión excluida es la de O y de V, S permaneciendo explícita, por la misma razón que no se puede intercalar el objeto entre el soporte y la variante. (Véase *supra*, 6.2.)
15. Salvo el objeto apuntado, que siempre permanece singular, como veremos en 6.8.
16.



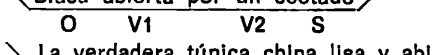
17.



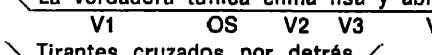
18.



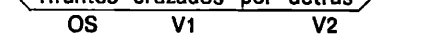
19.



20.



21.



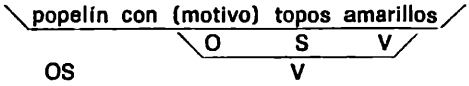
22. La analogía no va más lejos, ya que a diferencia del soporte de vestimenta, *cant-* es un semantema: contiene sentido por sí mismo, no es un soporte inerte.

23. Véase *infra*, 10.10.

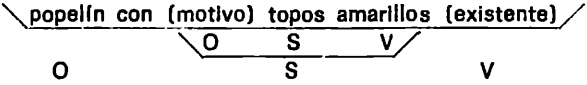
24. Ahora podríamos precisar que la singularidad del objeto apuntado sirve para definir una matriz (la matriz sería lo que contiene por lo menos y únicamente un objeto apuntado), y por extensión, el enunciado del significante en su conjunto, como compuesto de matrices: este enunciado, como vamos a ver de inmediato, sólo contiene en definitiva un único objeto apuntado extensivo a todas las matrices cuyo encadenamiento ha posibilitado designarlo.

25. Véase parágrafos siguientes.

26. Cuando se desarrolla terminológicamente un enunciado como: *popelín a topos amarillos*, a primera vista parece que la matriz primaria *(topos amarillos)* se convierte en simple variante de la matriz segunda:



De hecho, la segunda variante es de existencia; de manera que debemos restablecer:



Los *topos amarillos* no son sino el soporte de su propia existencia.

27. Todas las matrices primarias introducidas por *con* se convierten en la matriz siguiente en un rasgo (SV), cuya variante es de existencia: *con cuello sastre/sin cuello sastre.*

28. Llamamos aquí *matriz primaria* a una matriz de la que ningún elemento representa otra matriz, y *matriz secundaria* a una matriz de la que por lo menos un elemento es «representante».

29. En *popelín con topos*, el sentido se debe a la oposición de la especie de motivo (los topos) con otras especies innombradas; mientras que en *popelín con topos amarillos*, la especie de motivo ya no tiene responsabilidad directa en la edificación del sentido, que depende del color amarillo (opuesto a otros colores) a la vez que de la existencia (opuesta a la carencia) de una unidad: *los topos amarillos.*

30. Kenneth L. Pike, «A Problem in Morphology-Syntax», en *Acta Linguistica*, vol. V, núm. 3, p. 125. Pattern: *John Came;* pattern points: *John* y *came;* pattern-point-resituación-potencial: *Bill, Jim, the dog, boys*, etc. pueden substituir *John.*

31. Sobre la distinción entre la especie y su aserción, véase *infra*, 7.

32. Sobre las configuraciones elementales, véase A. J. Greimas, «Les Problèmes de la description mécanographique», en *Cahiers de Lexicologie*, vol. I, p. 58. Los «ladrillos» o «sub-rutinas» son «pedazos de cálculo codificados de antemano que se utilizan como ladrillos en la construcción de cualquier código» (B. Mandelbrot, *Logique, Langage et Théorie de l'Information*, P.U.F., París, 1957, p. 44).

7. Aserción de especie

«El twin-set tiene una notable aceptación»

I. La especie

7.1. *Las especies del vestido*

Vimos que el objeto apuntado y el soporte de la significación podían intercambiar su substancia y que esa substancia era siempre material: una falda, una blusa, un cuello, unos guantes, un pliegue, pueden ser ora objeto, ora soporte, ora los dos al mismo tiempo. Ante la variante, cuyo inventario es específico, contamos únicamente, para los objetos y los soportes, con una substancia que les es común. Esta substancia no es otra cosa que el vestido, en su materialidad: el inventario substancial de los objetos y de los soportes coincide fatalmente con el inventario del vestido. Pero como tratamos aquí de un vestido mediatizado por la palabra, lo que vamos a recontar serán los propios vocablos que utiliza la lengua para designar al vestido (pero no para cualificarlo, pues eso forma parte del inventario de las variantes). Dicho de otro modo, lo que hay que recontar son los nombres del vestido (conjuntos, prendas, añadidos, detalles y accesorios), o dicho aún de otra manera: sus especies. La especie *(blusa, pichy, chambra, gorro, casquete, pamela, collar, escarpines, falda,* etc.) forma la unidad terminológica necesaria y suficiente para constituir un soporte o un objeto. Se podría decir, de otra manera, que la especie pertenece al plano de denotación del lenguaje; de manera que no es a este nivel donde podamos encontrar elaboraciones retóricas, aunque su designación es a menudo de origen metafórico *(cuello-Danton, chal-estufilla, verde-musgo,* etcétera).

7.2. *Especie real, especie nombrada*

Las especies de vestimenta son tan numerosas que desearíamos poder someterlas a un principio reductor que nos evitara hacer su inventario

exhaustivo. Realmente si tuviéramos que establecer la estructura del vestido real, tendríamos pleno derecho a cruzar la frontera de la palabra, tendríamos la libertad de definir dentro de la especie los elementos técnicos que la constituyen; podríamos, por ejemplo, considerar el casquete como un sombrero sin alas y de casco alto, es decir encontrar en la especie apuntada especies primeras (casco, alas) y variantes implícitas (la altura, la carencia);[1] este trabajo de análisis real permitiría indiscutiblemente reducir la profusión y la anarquía de las especies de vestimenta a algunas especies simples, cuya combinatoria por sí sola produce probablemente todo el vestido. Pero como nos prohibimos inferir de una estructura terminológica a una estructura real, en este caso no podemos remontarnos más allá del nombre de la especie: este nombre es el que debemos considerar, no lo que designa: no se trata de saber cómo está construida una blusa, en qué difiere de un polo; en rigor, no tenemos ni que saber lo que es una blusa o un polo: basta con que la variación de su nombre sea confirmada por la variación de un sentido de vestimenta. Resumiendo, el principio de la especie no pertenece en este caso ni a lo real en sí, ni al vocabulario en sí, sino únicamente a esa mezcla de ambos que constituye el código de vestimenta.

7.3. *Clasificación de las especies*

Se deduce que en el vestido escrito la clasificación de las especies no puede estar sometida a criterios reales (tecnológicos) o lexicológicos:[2] las especies del vestido escrito necesitan un orden propio, inmanente al propio sistema, es decir sometido a criterios de significación, y no a cirterios de fabricación o de afinidad lexical. Para encontrar este orden hay que salir un instante del plano sintagmático: el sintagma proporciona cadenas de unidades, no ofrece directamente nada que permita clasificarlas. En el caso de las especies, esta «resistencia» del sintagma es tanto mayor por cuanto las especies se confunden con los soportes y los objetos, es decir con los elementos inertes de la matriz: la variante es la que introduce el sentido en el sintagma, la que representa la dimensión paradigmática;[3] y como, ante la profusión de los hechos sintagmáticos, el sistema es un principio de clasificación (ya que permite constituir listas de oposiciones), es pues una variante específicamente ligada a las especies lo que se trata de encontrar, si realmente deseamos clasificarlas. Resulta que esa variante existe: la encontramos cada vez que el sentido de una matriz surge de la afirmación pura y simple de una especie particular de vestido:[4] a esa variante la denominaremos *la aserción de especie,* y aunque en principio el inventario de los objetos-soportes deba preceder al inventario de las variantes, esta variante será la primera que vamos a estudiar, antes de volver sobre la clasificación de las especies.

II. La variación de especie

7.4. *Principio de la aserción de especie*

La especie puede significar en sí. Si se enuncia que el *twin-set tiene una notable aceptación,* eso significa a primera vista que el propio ser del twin-set es el que le hace significar la Moda, no su longitud, su flexibilidad o su forma; porque la especie *twin-set* se distingue de otros vestidos se encuentra aquí inmediatamente provista de un sentido de Moda: al twin-set le basta afirmar su especie para significar.[5] Eso no quiere decir que sea el propio twin-set el que constituya la variante, ya que la variante no puede ser material. De hecho, si lo examinamos con más detalle, no es en modo alguno la materia del twin-set la que sufre principalmente la variación significante; la oposición no está aquí, *primero,* entre el twin-set y sus especies-hermanas, sino, más formal y más inmediatamente, entre la afirmación de una elección (sea cual fuere) y el silencio de esa elección. En suma, cuando la nominación de la especie es mate, hay que distinguir siempre en ella dos valores, o, si se prefiere, dos formas: una forma material, que concuerda con la parte objetiva de la matriz (objeto o soporte), y una forma asertiva, la afirmación de que esa materia existe bajo una forma elegida; y lo que significa (en tanto que variante), jamás es la materialidad de la especie, es su afirmación. Esta distinción puede parecer bizantina, si nos limitamos al nivel de la lengua, por lo menos al de nuestra lengua, que confunde corrientemente en el enunciado de una cosa su existencia, la clase a la que pertenece y la afirmación de su especialidad; pero por una parte, es un fenómeno en resumidas cuentas sorprendente el que la lengua no permita distinguir entre el simple enunciado de una cosa y la afirmación de que ella existe: nombrar es siempre hacer existir, y para deshacer la existencia de la cosa siempre hay que añadir a su nominación una herramienta especial que es la negación: hay un privilegio nominativo del ser (¿qué Borges imaginaría una lengua en la que decir las cosas sería negarlas con pleno derecho, y en la que haría falta la adjunción de una partícula afirmativa para hacerlas existir?); y por otra, existen lenguas (el bantú, el japonés, el malayo, por ejemplo) que mencionan expresamente, en el enunciado de la cosa, su clase y su especie: entonces se dice: *3 animales-caballos, 3 flores-tulipas, 2 objetos-redondos-anillos,* etc;[6] el ejemplo de estas lenguas permite comprender que es legítimo distinguir, en el *twin-set* o en el *blanco,* entre la clase material del vestido (género-twin-set[7] o color) y la elección que opera en él una determinación de especie; ya que, en suma, al desarrollar implícitamente un *vestido de tela,* o *un vestido de tejido de tela,* no hacemos más que separar la materialidad del soporte de la afirmación abstracta de la elección que lo hace significar: semiológicamente, la tela no es nada; no es la especie en su materialidad, sino la aserción de que una especie es elegida contra todas aquellas que son rechazadas fuera del sentido actual.

7.5. *La oposición x / el resto*

Ya que la afirmación aquí no es más que una elección en suspenso: si la lengua no obligara a ello, lengua ésta que no puede decir sin hacer surgir substancias, sería inútil llenar esa elección para hacerla significante. Desde el punto de vista del sistema (y en consecuencia), por paradójico que parezca, desde el punto de vista de la Moda, ¿qué importa la tela? Mañana será la seda o el tuson, pero siempre será la misma oposición entre una especie elegida (sea cual fuere)[8] y la masa de las especies sin nombrar. Por poco que se quiera suspender la substancia, la oposición significante es pues, aquí, rigurosamente binaria: refiere un ser no a su contrario (la tela no es contrario de nada), sino a la reserva anónima de donde ese ser es sacado: esa reserva, es, si se prefiere, *el resto* (polo bien conocido de la lingüística). La fórmula de la aserción de de especie sería, pues:

x / el resto
(la tela) *(los otros tejidos)*

¿Cuál es la naturaleza de esta oposición? Salvo si recurrimos a análisis técnicos muy complicados, y únicamente desde el punto de vista del código de vestimenta, la relación de *x* y del «resto» es la que distingue un elemento particular de un elemento más general. Por tanto, profundizar en el análisis del mecanismo de la aserción de especie es explorar la naturaleza de ese «resto», cuya oposición a la especie afirmada constituye todo el sentido de Moda.

II. Clase de especies: el género

7.6. *«Restos» múltiples: recorrido de oposición*

Es evidente que el «resto» no es todo el vestido menos la especie nombrada. Para significar, la tela no tiene que extraerse de un «resto» que comprendería indiferentemente collares, colores, chaquetas, pliegues, etc.; nunca la revista va a anunciar: *en verano, llevad tela y en invierno escarpines*; tal proposición (la oposición de especie que anuncia: *tela/escarpines)* es propiamente *absurda*, es decir que se sitúa fuera del sistema del sentido:[9] para que haya sentido, debe de haber por una parte libertad de elección *(x/el resto)* y por otra esa libertad debe de estar limitada a un determinado trayecto de oposiciones (*el resto* no es más que una *determinada* parte del sentido total).[10] De manera que podemos prever que el vestido en su totalidad esté constituido por un cierto número de recorridos (de «restos»); cada trayecto no es, propiamente hablando, el paradigma de la especie nombrada, ya que la oposición significante sólo se produce entre la formulación (de una especie) y la informulación (de las otras especies); por lo menos es el horizonte que limita esa oposición, la referencia substancial que le permite producir sentido.

7.7. *La prueba de incompatibilidad*

La operación que debe permitir reconstituir los diferentes «restos» o recorridos de la aserción de especie sólo puede ser formal, ya que no podemos recurrir directamente al contenido técnico o a las afinidades lexicológicas de las especies. Como un recorrido está constituido por todas las especies cuya variación está prisionera de los mismos límites, bastará con encontrar el principio de esos límites para poder establecer los recorridos de especies. Ahora bien, resulta evidente que si la tela, el tusor y la alpaca, por ejemplo, entran en oposición significante,[11] es porque de hecho estos tejidos no pueden ser empleados *al mismo tiempo en el mismo punto del vestido*;[12] y a la inversa, la tela y los escarpines no pueden entrar en oposición significante porque pueden coexistir perfectamente en un mismo atuendo: de manera que pertenecen a recorridos diferentes. Dicho de otro modo, lo que es *sintagmáticamente* incompatible (la tela, el tusor, la alpaca) es *sistemáticamente asociado;* lo que es sintagmáticamente compatible (la tela, los escarpines) sólo puede pertenecer a sistemas de especies diferentes. Para definir los recorridos, basta pues con recontar, a nivel de especie, todas las incompatibilidades sintagmáticas (es lo que podríamos llamar la prueba de la incompatibilidad); resumiendo in mente todas las especies incompatibles, producimos como una especie genérica, que resume económicamente todo un recorrido de exclusiones significantes: por ejemplo, la tela, el tusor, la alpaca, etc., forman una especie genérica (el material); el gorro, el casquete, la boina, etc., forman otra especie genérica (el tocado), etc. De este modo obtenemos series de exclusiones resumidas por un término genérico:

$a^1/a^2/a^3/a^4$ ..... A
$b^1/b^2/b^3/b^4$ ..... B, etc.

Es muy útil poder manejar fácilmente el compuesto genérico (A, B, etc.) de cada serie ya que, gracias a él, podremos reducir la profusión y la anarquía de las especies a un orden, sino finito, por lo menos metódicamente accesible; así llamaremos a este compuesto: *género.*

7.8. *El Género*

El género no es una suma, es una clase de especies, reúne lógicamente todas las especies que se excluyen semánticamente; es pues una clase de exclusiones; eso debemos subrayarlo, ya que podríamos ser llevados a llenar un género con todas las especies intuitivamente afines; pero si la afinidad y la diferencia son efectivamente caracteres substanciales de las especies de un género, no son criterios operativos; la constitución de los géneros no se basa en un juicio aplicado a la substancia,[13] sino en una prueba formal de incompatibilidad; podemos llegar, por ejemplo, a reunir el sombrero y el tocado en un mismo género, hasta tal punto son afines; pero la prueba de incompatibilidad lo prohíbe, ya que el sombrero y el tocado pueden llevarse al mismo tiempo

(uno bajo el otro); a la inversa, el vestido y el conjunto de esquí, aunque formalmente son muy distintos, forman parte del mismo género, ya que hay que «elegir» entre uno u otro, según el significado que se quiera transmitir. A veces la lengua da a los géneros un nombre específico, que no es el de ninguna de las especies que lo componen: el blanco, el azul, el rosa, son especies del género *color*. Pero en la mayoría de los casos no existe ningún término genérico para designar una clase de especies unidas por la exclusión: ¿cuál puede ser el género que «cubre» prendas como la blusa, la chambra, la almilla, el pichy, cuya variación es sin embargo pertinente? A esos géneros anónimos les daremos el nombre de la especie más común que forma parte de ellos: el género-blusa, el género-abrigo, el género-chaqueta, etc.: bastará con distinguir cada vez que sea necesario entre la blusa-especie y la blusa-género. Esa ambigüedad terminológica reproduce la confusión de la variante-clase y de la variante-término,[14] y es normal, ya que el género es la clase en la que la variante de especie aísla su punto de aserción. Definido el género, podemos ahora precisar la fórmula de la aserción de especie; ya no es exactamente: :/«el resto», sino, si denominamos *a* a la especie y A al género, resulta:

$$a / (A - a).$$

V. Relación de las especies y de los géneros

.9. *Géneros y especies desde el punto de vista de la substancia*

Una vez determinados formalmente los géneros, ¿podemos asignarles un determinado contenido— Lo que podemos asegurar es que entre las especies de un mismo género existe un cierto parecido, a la vez que una cierta diferencia. Realmente, si dos especies son absolutamente idénticas no puede haber entre ellas oposición significante, ya que, como vimos, la variante es esencialmente una diferencia; y si, a la inversa, dos especies son totalmente distintas (tela, escarpines), tampoco pueden oponerse semánticamente, ya que su confrontación es absurda. Así, para cada especie, los elementos a los que se limita su «resto» (o recorrido, o género) son afines a la vez que distintos: *canesú* no puede oponerse a *canesú* (identidad total), pero tampoco a *pamela* (diferencia total): entrará en oposición con la torera, el pichy o la almilla porque, desde el punto de vista de la substancia, estas prendas presentan con respecto al canesú una relación de semejanza-desemejanza. Podemos decir que en general la semejanza afecta a la función de las especies de un mismo género (*canesú, chambra y almilla* tienen más o menos la misma situación funcional en el conjunto del vestido), mientras que la desemejanza afecta a la forma de las especies. El juego de la semejanza y la desemejanza corresponde, evidentemente, un juego del sintagma y del sistema, ya que entre dos especies dadas la relación sintagmática excluye la relación sistemática y viceversa; todo ello lo plasma el cuadro siguiente, del que luego analizaremos cada caso:

	Semejanza	*Desemejanza*	*Fórmula*	*Ejemplo*	*Sistema*	*Sintagma*
1	–	+	a ● b	abrigo & casquete	–	+
2	+	–	2 a	2 collares	–	+
3	+	+ <	a1/a2	casquete/gorro	+	–
			a1 ● a2	abrigo & impermeable	fuera de sistema	

7.10. *Especie de géneros diferentes: a ● b*

Vemos (ejemplo núm. 1) que dos especies pertenecientes cada una de ellas a un género diferente no tienen entre sí una relación de semejanza-desemejanza, que su relación sistemática es nula y su relación sintagmática posible: *un abrigo y un casquete* pueden coexistir, pero no tiene ningún sentido oponerlos, porque en ellos no hay ninguna medida entre los rasgos de semejanza (nulos) y, si así puede decirse, los rasgos de desemejanza (fundamentales). Si se tratara del vestido real, sería muy interesante realizar el inventario de las relaciones sintagmáticas que los géneros pueden trabar entre sí (suponiendo que encontremos en el vestido real los géneros del vestido escrito); ya que si en el vestido escrito la relación que une los elementos de la matriz es siempre de solidaridad (O) (S) (V), nada nos dice que en el vestido real, las asociaciones de prendas estén sometidas a ese tipo de relación. ¿La blusa obliga a la falda, y la falda a la blusa? ¿El traje chaqueta presupone la blusa? Quizás aquí encontraríamos las tres relaciones sintagmáticas establecidas por la lingüística (implicación, solidaridad, combinación), y serían evidentemente relaciones que constituirían la sintaxis del vestido real.[15] Pero para los géneros del vestido escrito es imposible considerar sus relaciones sintagmáticas en términos de contenido, ya que no hay otro sintagma que aquél (doble) de los elementos de la matriz y de las matrices entre ellas; cuando la revista quiere establecer una relación de coexistencia entre dos especies confía esa relación, ya a la propia matriz *(un cinturón con colgantes)*, ya a una variante explícita de conexión *(un abrigo y su casquete)*:[16] desdoblada la especie se convierte en simple soporte de esa variante particular, y la aserción de especie desaparece.

7.11. *Especies idénticas: 2 a*

Entre dos especies idénticas (ejemplo núm. 2), no puede haber oposición sistemática, pero las dos especies se pueden llevar evidentemente al mismo tiempo: dos pulseras, por ejemplo; la relación sintagmática es aquí

posible, pero es asumida explícitamente por una variante particular (adición o multiplicación), de la que la propia especie no es más que el soporte.

7.12. *Especies de un mismo género: a1/a2 y a1 ● a2*

Por último (ejemplo núm. 3), cuando las dos especies pertenecen a un mismo género (es decir cuando tienen una relación de semejanza-desemejanza), hay entre ellas posibilidad de aserción de especie (*casquete/boina/gorro*, etc.), y estas dos especies no pueden coexistir. Esa incompatibilidad sólo es válida, evidentemente, desde un punto de vista legal, ya que, en la realidad, nada prohíbe, empíricamente, llevar dos especies de un mismo género: si cae una lluvia helada, podemos, para cruzar el jardín, ponernos un impermeable encima del abrigo; pero ese tipo de «encuentro» (o si se prefiere, de sintagma) es siempre improvisado y sólo se practica con la conciencia de romper (provisionalmente) una institución; se trata de un simple uso de *vestido*, cuya mejor comparación, en lingüística, sería con un hecho de palabra aberrante (por oposición a los hechos de la lengua).

V. Función de la aserción de especie

7.13. *Función general: de la naturaleza a la cultura*

La especie ocupa en el sistema de la Moda un lugar estratégico. Por una parte, en tanto que denominación pura y simple del vestido, agota todo el plano de denotación del vestido escrito: añadir una variante a una especie (y concretamente, la propia variante de especie), es ya salirse de lo literal, es ya «interpretar» lo real, empezar un proceso de connotación que se desarrollará naturalmente en retórica; como materia es absolutamente inerte, cerrada en sí misma, indiferente a cualquier significación, lo que atestigua la tautología que da cuenta espontáneamente de su carácter denotado: *un abrigo, es un abrigo*. Y por otra parte esta materia es la diversidad misma; en la lista móvil de las especies es donde se «invierte» la diversidad de las técnicas, de las formas y de los usos, en fin, todo lo que en la naturaleza (aunque sea social) es irreductible a cualquier clasificación. De modo que es esa *diversidad concreta*, dada por la natura, de la que, por la vía de la aserción de especie, se apropia la cultura transformándola en inteligible.[17] Para ello, le basta con convertir la especie-materia en especie-función, el objeto en término sistemático,[18] el abrigo en elección. Pero para ser significante, esa elección debe ser arbitraria; por ello, en tanto que institución cultural, la Moda dispone lo esencial de sus aserciones de especies allí donde la elección no está dictada, en cierto modo, por ninguna motivación «natural»; entre el abrigo caliente y el vestido ligero, no puede haber elección libre, y por lo tanto significación, ya que es la naturaleza la que decide; sólo hay elección significante allí donde la naturaleza concluye: la naturaleza no impone ninguna discriminación real entre el tusor,

la alpaca y la tela, entre el gorro, el casquete y la boina; por lo mismo la oposición significante no pasa directamente entre las especies de un mismo género, sino sólo entre una aserción (sea cual fuere el objeto) y su denegación implícita, entre una elección y un rechazo; el hecho sistemático no es escoger la tela, es únicamente *escoger algo dentro de ciertos límites;* se podría decir que los dos términos del paradigma son aquí la elección y sus límites (a/(A—a)). De este modo, al transformar la materia en función, la motivación concreta en gesto formal, y para utilizar una antinomia célebre, la naturaleza en cultura, la aserción de especie inaugura verdaderamente el sistema de la Moda: es el umbral de lo inteligible.

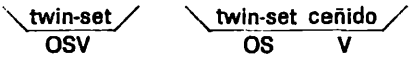
7.14. *Función metódica*

Esa función fundamental de la aserción de especie también se encuentra en el plano metódico: es la aserción de especie la que inaugura el inventario del sistema. Al fundar clases de incompatibilidades, o géneros, permite manejar cada uno de estos géneros en el lugar de las especies que «cubre». Pero las especies, ya lo dijimos, son las propias substancias que saturan los objetos y los soportes de la significación. Toda especie vale por un objeto o un soporte, en virtud de este principio: *toda la materialidad del vestido es agotada por los objetos y los soportes al nivel de la matriz, por los géneros y las especies a nivel de la terminología.* El inventario de los objetos y de los soportes se reduce, en definitiva, al de las especies y los géneros; basta con establecer, por la prueba de incompatibilidad, la lista de los géneros para disponer de un inventario de los objetos-soportes. El género es la realidad operativa que asumirá al objeto a la vez que al soporte, frente a la variante, la cual es irreductible, puesto que no tiene la misma substancia que la parte proplamente material sintagmática (o desde el enfoque de la vestimenta) de la matriz. Los géneros, las variantes y sus modos de asociación (frecuente, posible o imposible, según los casos) son pues elementos que permiten establecer de una forma completa el sistema general del significante de Moda.

Notas

1. Sobre la cuestión de las variantes implícitas («o invertidas»), véase *infra,* 11.10. Las palabras francesas *investir* e *investissement* las traduciremos por *invertir* e *inversión* en el sentido económico y psicoanalítico de la palabra *(N. del T.).*
2. Criterios lexicológicos: véanse las clasificaciones nocionales de W. von Wartburg, J. Trier y G. Matoré.
3. Véase *supra,* 5.10.
4. Es decir, en matrices con confusión do S y V.
5. A la inversa, en virtud de la ley del último sentido la especie sólo es significante si no está aumentada por ninguna otra variante: la palabra que la afirma tiene que ser mate; ya que si decimos que los que tienen aceptación son los

twin-set ceñidos, vemos claramente que el twin-set, aunque participa al sentido, en tanto que objeto apuntado y soporte, ya no obtiene su sentido último de su naturaleza de twin-set, sino del hecho de ser ceñido. Por otra parte recordamos que las matrices difieren según el caso:



6. Citado por L. Hjelmeslev, «Animé et Inanimé, personnel et non personnel», en *Travaux de l'Institut de Lingüistique*, vol. I, p. 157.

7. La denominación «género twin-set» es evidentemente provisional, ya que todavía no sabemos a qué clase pertenece el twin-set.

8. La indiferencia de la elección no es absoluta; tiene por límite lo propiamente real, que distingue prácticamente los tejidos pesados de los tejidos ligeros; de manera que la tela sólo puede oponerse semánticamente a otro tejido ligero. (Véase *infra*, 11.11.)

9. A menos, evidentemente, que a título retórico se quiera anunciar al propio absurdo: entonces el absurdo se convierte en el significado de connotación de la frase entera.

10. Véase los recorridos de significación de la lógica moderna, R. Blanché, *Introduction*, p. 138.

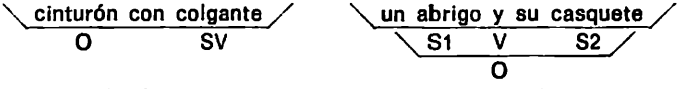
11. Hablamos aquí de oposición significante entre las especies para simplificar: de hecho la oposición no se da entre las especies materiales, sino entre la aserción y la no-aserción.

12. Si parecen empleados al mismo tiempo, es que no se trata del mismo punto del vestir, y su coexistencia es entonces asumida por una variante especial de asociación: las especies no son más que soportes.

13. Véase la clasificación temática de R. Hallig W. von Wartburg, *Begriffssystem als Grundlage für Lexicologie. Versuch eines Ordnungsschemas*, Akademie Verlag, Berlín, 1952, XXXV-140 pp.

14. Véase *supra*, 5.8.

15. Desde el punto de vista del vestido real, remontando hasta el criterio de cobertura del cuerpo, podría establecerse, por ejemplo, que para el hombre hay implicación simple entre la cobertura del busto y la de las caderas, pero para la mujer la relación se vuelve de doble implicación.

16. 

17. Véase Claude Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, Plon, París, 1962, p. 164 (versión catalana: *El pensament salvatge*, Edicions 62, S. A., Barcelona, 1971; versión castellana: *El pensameinto salvaje*, Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 1973): «Sólo existen dos modelos verdaderos de la diversidad concreta: uno en el plano de la naturaleza, que es el de la diversidad de las especies; otro en el plano de la cultura, que lo ofrece la diversidad de las funciones.»

18. Vimos por una observación de Saussure que la palabra *término*, implicaba pasar al sistema. (Véase *supra*, 2.1.)

8. Inventario de los géneros

«Gasas, organdís, velos, muselina de algodón, llegó el verano»

I. Modo de composición de los géneros

8.1. *Número de las especies por género*

Formalmente, la aserción de especie no es más que una oposición binaria del tipo: a/ (A — a); el género no es, pues, propiamente hablando, un paradigma de especies, sino únicamente el recorrido que limita las posibilidades substanciales de la oposición. El número de las especies que forman parte de un género no tiene una incidencia estructural; que un género esté provisto de especies o no afecta poco al sistema; la «riqueza» de un género depende, como veremos,[1] del número de variantes a las que puede ofrecerse, y entre estas variantes, la aserción de especie sólo cuenta para una, fuere cual fuere el alcance de su recorrido.

8.2. *Sub-especies*

Ciertas especies pueden «cubrir» otras especies: *el nudo*, por ejemplo, es una especie del género «Atadura», pero puede comportar también sub-especies: *nudo-de-tejedor, nudo-de-golondrina, nudo-de-pajarita;* eso significa que un nudo de tejedor se opone de una manera significante a todos los demás nudos, antes de oponerse de una manera general a las otras ataduras. Consideremos la especie-mediación (el nudo) como una especie de sub-género, a menos que se prefiera contar cada sub-especie como una especie inmediata del género principal, haciendo del nombre compuesto que la designa un simple monema igual a los otros, lo que indicará el guión (nudo-de-tejedor, nudo-de-golondrina); la existencia de esas sub-especies no altera en nada al sistema general de los géneros, desde el momento en que el género (principal o secundario) queda claramente como una clase de exclusiones.

8.3. *Variedades*

Es aún la regla de exclusión la que obliga en ciertos casos a distinguir cuidadosamente entre la *especie* y la *variedad*. Puede resultar cómodo reunir in mente algunas especies o incluso algunos géneros en clases de inclusión; por ejemplo, los collares, las pulseras, los cuellos, los bolsos, las flores, los guantes, las bolsitas alimentan una categoría general muy importante en la Moda: el *detalle*. Pero el «detalle», como la pieza o el accesorio, es una colección de objetos, no es una clase de exclusión: no hay ni oposición significante, ni incompatibilidad sintagmática entre dos tipos de detalles, entre un bolso y una bolsita. Es por lo que llamaremos *variedades* a las especies o géneros que componen lexicológicamente un conjunto,[2] sin que eso les obligue a componerlo semánticamente; de hecho, el «detalle», tantas veces presente en los enunciados de Moda, puede ser un género por sí solo: puede, por ejemplo, recibir directamente una variante: *detalle ligero*, y coexistir en el inventario de los géneros al lado de algunas de *sus variedades*, que en modo alguno son *sus especies*. La ambigüedad de la variedad y de la especie es la misma del vestido escrito: en Moda, se maneja clases de exclusiones, mientras que la lengua siempre tiende a proponer clases de inclusiones.

8.4. *Géneros con una especie*

Puede ocurrir que una especie no entre en oposición significante con ninguna otra especie comprobada, sino que, desde el momento en que es nombrada, aunque sólo fuera una vez, debemos reservarle un lugar en el inventario de los géneros, ya que puede ser el objeto apuntado o el soporte de una variante. El *faldón*, por ejemplo, existente en el corpus estudiado, no forma parte de ningún género y no comporta ninguna especie; de modo que estamos obligados a considerarlo como especie y como género a la vez, o, si se prefiere, como género con una especie: se trata, formalmente, de un género, ya que el faldón es compatible sintagmáticamente con cualquiera de los otros géneros localizados;[3] pero substancialmente, a pesar de su singularidad, el faldón es también una especie, en la medida en que pudo o podrá un día oponerse a otras especies *(la crinolina, el miriñaque)*: un recorrido puede ser momentáneamente defectivo, al tiempo que permanece teórica e históricamente abierto; obviamente, la conciencia lingüística de la especie no puede permanecer puramente sincrónica; de modo que el género se fundamenta en una diacronía virtual y la sincronía sólo proporciona una especie singular.[4] Sin embargo, en todos los casos en que el género sólo comporta una especie (y entonces se confunde obligadamente con ella), esa especie no puede ser, propiamente hablando, el soporte de una oposición: a/ (A — a), y es lógico que no podamos aplicarle la variante de aserción de especie: un *vestido con faldón*, no es un vestido provisto de una especie de faldón, es únicamente un vestido aumentado por un faldón: de modo que es la aserción de existencia la que recoge todos los casos —temporales— en que, al ser única la especie, su variación de aserción es imposible. Vemos pues que si la aserción de especie es la llave

metódica que permite abrir el inventario de los géneros, hay que completar este inventario a base de géneros que no pertenecen directamente a la aserción de especie, sino que en cierto modo están constituidos por el residuo que esta aserción rechaza.

8.5. *Especies pertenecientes a varios géneros*

Por último, ocurre que una especie parece que pertenezca a varios géneros a la vez; eso no es más que una apariencia ya que, de hecho, el sentido (denotado) de la propia palabra no es el mismo según el género al que pertenezca la especie: un nudo puede ser una atadura, o un adorno (si no ata nada). De modo que las especies pueden perfectamente emigrar de un género al otro, según los cambios de uso que el contexto, o más ampliamente la historia, les obliga a sufrir. Ocurre que el género, una vez más, no es una clase de sentidos terminológicos próximos (como la que podríamos encontrar en el diccionario ideológico), sino de incompatibilidades semánticas temporales. La repartición de las especies dentro de los géneros es pues frágil, sin que por ello deje de ser estructuralmente posible.

II. Clasificación de los géneros

8.6. *Fluidez de la lista de los géneros*

La lista de los géneros y de las especies es una lista precaria, ya que basta con aumentar históricamente el corpus estudiado para localizar nuevos géneros y nuevas especies. Pero desde un punto de vista metódico, es este un carácter inconsecuente, ya que la especie no significa en sí, dentro de su substancia, sino sólo por su aserción: la lista de los géneros no es orgánica, no podremos sacar ninguna indicación de fondo sobre la estructura del vestido escrito.[5] Ahora bien, esta lista hemos de establecerla, ya que reúne los puntos de aplicación de las variantes (los géneros son los soportes-objetos de la matriz). Para el corpus estudiado, el inventario de las especies destaca 69 géneros; pero algunos géneros son tan particulares, tan visiblemente enunciados por la revista desde un punto de vista excéntrico que, por economía de exposición, los colocaremos en una reserva «como recordatorio».[6] De modo que sólo daremos la lista de unos sesenta géneros.

8.7. *Criterios exteriores de clasificación*

Antes de enumerar los géneros, falta aún decidir el orden en que los vamos a presentar. ¿Podemos someter los sesenta géneros localizados y retenidos a una clasificación metódica? En otras palabras, ¿es posible derivar todos esos géneros de una división progresiva del vestido total? Esa clasificación

es evidentemente posible, a condición de salir del vestido escrito y recurrir a criterios, ya anatómicos, ya tecnológicos, ya puramente lingüísticos. En el primer caso podría dividirse el cuerpo humano en regiones cada vez más concretas, y agrupar a los géneros que conciernen a cada una de ellas según una progresión dicotómica.[7] En el segundo caso, consideraríamos sobre todo la independencia, la articulación o la forma típica de los géneros, de la misma manera que se clasifican las piezas mecánicas en el almacén general de una industria.[8] Pero eso sería, en los dos primeros casos, recurrir a juicios extern al vestido escrito. En cuanto a la clasificación lingüística, sin duda más apropiada al vestido escrito, desgraciadamente no existe; la lexicología sólo ha propuesto agrupaciones ideológicas (campos nocionales), y la semántica propiamente dic aún no ha podido establecer las listas estructurales de lexemas;[9] con mayor razón, la lingüística no ha podido intervenir en un léxico tan particular como es el del vestido. Así, el código que aquí estamos descifrando, al no ser ni del todo real, ni del todo terminológico, no puede prácticamente sacar de lo real o de la lengua el principio de clasificación de sus géneros.

8.8. *Clasificación alfabética*

Por ello preferimos una clasificación simplemente alfabética. Sin duda la clasificación alfabética puede parecer una magra solución, el parien pobre de clasificaciones más ricas; pero eso es una visión parcial, e incluso ideológica, en la medida en que concede por contraste un privilegio y una dignidad a las clasificaciones «naturales» o «racionales». Sin embargo, si atribuimos un sentido igualmente profundo a *todos* los modos de clasificación, convendremos en que la clasificación alfabética es una forma emancipada de clasificación: lo neutro es más difícil de institucionalizar que lo «pleno». En el caso del vestido escrito, la clasificación alfabética tiene la ventaja, precisamente, de ser neutra, ya que no recurre ni a la realidad técnica, ni a la realidad lingüística; deja al descubierto la naturaleza insubstancial de los géneros (son clases de exclusiones), cuya contigüidad sólo puede existir si es asumida por una variante especial de conexión, mientras que en cualquier otra clasificación nos veríamos obligados a «reunir» los géneros directamente, sin mencionar la conexión explícita.

III. Inventario de los géneros

8.9. *Lista de las especies y de los géneros*

He aquí, pues, por géneros, el inventario de las especies relevante en el corpus estudiado:[10]

1. ABRIGO: *Auto-coat, abrigo, (cárdigan, japonés), gabán, guardapolvo, impermeable, levita, plastificado, pelliza, sobretodo, trench-coat.*

2. ACCESORIO: Vimos que este género comprendía variedades *(bolsito, bolso, guantes)*, pero que esas variedades no eran especies. El accesorio es un género sin especie; sus variedades forman parte de otros géneros; indiscutiblemente se opone de una manera implícita a la *prenda*.

3. ADORNO: (u ornamento): *cintas, festones, guirnaldas, nudos, volantes.*

4. ATADURA: *botonadura, botones, calamones, corchetes, cordones, cremallera, hebilla, lazos, nudos (golondrina, tejedor, pajarita), perlas. — Botonadura* es una colección o mejor aún, una línea de botones, pero es también un ser semántico distinto de los botones; soporta más naturalmente variantes de posición o de equilibrio.

5. BLUSA: *almilla, blusa (-mandil, -suéter, -túnica), blusita, caftán. camisa, camisola, canesú, casaca, casulla, chambra, corpiño, marinera, pichy, polo y túnica.*

6. BOLSILLO: *Bolsillos (-canguro, -chaleco, -tarjetero).*

7. BOLSITA

8. BOLSO

9. BORDE: *borde, cinta, contorno, costura, dobladillo, encañonado, festón, fleco, pestaña, ribete, presilla, sesgo, tirante, trencilla, tul plegado, volante. Algunas de estas especies pueden catalogarse bajo otros géneros si no están al borde de la prenda (costuras y volantes,* por ejemplo).

10. BROCHE

11. CADERAS: Como en el caso de los hombros, hay que distinguir entre el aspecto anatómico *(sobre las caderas, hasta las caderas)* y el soporte de vestimenta *(caderas apretadas).*

12. CAPA: *Capa (-esclavina).*

13. CAPUCHA: *Capucha, cogulla.*

14. CASQUETE

15. CINTURA: *cadena, cintura (-corselete), lazo, martingala.* La martingala no es un cinturón; pero para ser especie del género Cinturón, basta con que sea sintagmáticamente incompatible con un cinturón.

16. COLGANTE

17. COLOR: Las especies de colores son infinitas y no pueden ser controladas, salvo realizando una lista aburrida; van desde los colores simples *(rojo, verde, azul,* etc.) a los colores metafóricos *(musgo, tilo, Pernod)* e incluso hasta los colores simplemente cualitativos *(alegres, vivos, neutros, colores-choc);* esta infinidad está compensada por la simplicidad de la variante implícita que los hace significar realmente, y que es la marca.[11]

18. COLLAR: *Cadena, cadeneta, collar, de cuentas.*

19. CONJUNTO: *asociado, biquini, conjunto, chaqueta, dos piezas (blazer, -blusón, -cárdigan, -casaca, -marinera, -pichy), separata, traje (-blazer, -torera, -cárdigan, -kimono, -sahariana, -túnica), tres piezas, twin-set.*

20. CORBATA: *Corbata, corbatín.*

21. COSTADO: No existen especies comprobadas (sin embargo, las podríamos imaginar: *fuelles).* Hay que tener mucho cuidado en distinguir entre el género Costado y la variante: *en-el-costado* (o: *en-ambos-costados);* en el primer caso, se trata de una porción material del vestido, de un sintagma; en el segundo caso, el costado es una especie inerte, es una orientación.

22. COSTURA: *Costuras, Incrustaciones, pespuntes, recortes, vivos.* Lo que aquí retenemos de los pespuntes es su ser semántico no su ser tecnológico; poco importa que sirvan para unir; lo importante es que se les atribuya un sentido, y para eso tienen que verse: de manera que se tratará siempre de pespuntes aparentes.

23. CUELLO: *alzacuello, cuello (berta, camisero, capa, claudine, corbata,*

corbatín, corola, chal, chino, Dantón, echarpe, esclavina, marinera, pechera, polo, sastre) gorguera (-Pierrot).

24. CHAL: *berta, chal, esclavina, estola, estufilla, mantilla.* Este género de prendas se apoya en los hombros, mientras que el género vecino de los echarpes se apoya en el cuello; de modo que no hay ninguna ambigüedad sintagmática entre esos dos géneros. Puede haberla entre ciertas especies de chals (la berta, por ejemplo) y ciertas especies de cuellos (largos, redondos, doblados), porque la diferencia sólo puede provenir implícitamente de consideraciones tecnológicas: el cuello, en principio, pertenece al corpiño, la berta es una pieza independiente; por ello la berta no se opone al cuello excepto si se nombra: *cuello, berta.*

25. CHALECO: *cárdigan, chaleco.*

26. CHAQUETA: *americana (-kimono, espencer, -suéter), blazer, blusón, chaqueta, guerrera, torera.*

27. DELANTE: *babero, cuello, delante, gorguera, impla, pechera.* Como *costado* pero de una forma aún más evidente ya que aquí los añadidos son materialmente distintos de sus entornos, el *delante* como género no puede confundirse con su sinónimo sistemático: *por-delante, en-la-parte-de-delante.*

28. DETALLE: Este género reclama la misma observación que el Accesorio.

29. DETRÁS: Como con el costado y delante, distinguiremos el género detrás, de la variante: *en-la-parte-de-detrás, por-detrás.*

30. ENAGUA: aunque invisibles, las enaguas pueden participar del vestido al modificar el volumen o la forma de la falda.[12]

31. ESCOTE: *a ras de cuello, descote (-en punta), escote (imperio, flecha, italiano, de cerradura).* Aunque un cuello supone fatalmente el escote, es constante que la afirmación de un escote tome en cierto modo el relevo de la ausencia de cuello: cuando no hay cuello el escote empieza a significar.

32. ESTILO: *Estilo (california, cárdigan, chanel, camisa, marinera, esport-suéter).* El estilo guarda afinidad con la línea (como ella, tiende a la connotación); pero la línea es una «tendencia», supone una cierta finalidad: el «saco» es hacia lo que tiende el vestido; el estilo es, al contrario, una reminiscencia, obtiene su ser de un origen. De ello se deduce que, desde el punto de vista de la substancia, las piezas de estilo pueden representar indiferentemente significantes (estilo-cárdigan) o significados (estilo-Watteau); es esta una ambigüedad que ya vimos en el caso del zapato-esport, expresión en la que el significado se congela en especie significante. La propia proximidad de la línea y del estilo muestra que es un sistema significante, existe una especie de circularidad infinita entre el origen formal del signo y su tendencia; la relación del significante y del significado es inerte.

33. ECHARPE: *echarpe (aro, colgante), mantilla, pañuelo.*

34. FALDA: *Falda (cruzada, tubo), faldita.*

35. FALDÓN: El faldón es «la parte del vestido que desciende por debajo de la cintura». Naturalmente sólo retenemos los casos en que la propia palabra es comprobada *(faldones redondeados)* sin preocuparnos por la pieza en sí, que existe en la mayor parte de las prendas del vestido femenino.

36. FLOR: *camelia, clavel, flor, margarita, muguete, ramo, violeta.*

37. FORRO: *debajo, forro, revés.*[13]

38. GUANTES: *guantes, manoplas.*

39. HOMBROS: Se trata, por supuesto, de los hombros del vestido, no de los del cuerpo humano. La distinción es necesaria porque, en algunos enunciados, los hombros ya no son soporte de variante, sino una simple señal anatómica (en el hombro).

40. LÍNEA: *línea (bola, campana, cúpula, cubo, Princesa, saco, sirena,*

suéter, túnica, trapecio).[14] Nada más prestigioso que ese género: contiene lo esencial de la Moda, alcanza lo inefable, lo espiritual, y se presta a lo sublime en la medida en que, al unificar elementos muy diversos, es el propio movimiento de la abstracción; resumiendo, es el sentido estético del vestido, y aunque pertenece al código de vestimenta puede decirse que está impregnado de retórica, y contiene virtualmente un determinado sentido de connotación. Sin embargo, es un género del que casi siempre podemos aislar los componentes, perfectamente numerables: cada una de sus especies está constituida por la conjunción de un determinado número de variantes implícitas (de forma, de rigidez, de movimiento); estas variantes se combinan con soportes de base (falda, corpiño, cuello), como las operaciones de una máquina que acaban produciendo una *idea:* la línea sería en suma un largo *cálculo,* cuyos términos varían según la temporada.

41. MANDIL: *Mandil (blusa, vestido).* El género mandil está en el límite de lo sublime de Moda: es admitido cuando es dignificado por la sub-especie que le acompaña, que es totalmente de vestimenta *(mandil-blusa) (mandil-vestido);* falda-mandil parece excluida por demasiado casera.

42. MANGAS: *mangas (balón, camiseras, campana, kimono, pagoda, pañuelo, pingüino, raglán, zepelín).*

43. MATERIAL: Sus especies son infinitas. Pero al igual que para el color, es posible someter esa infinidad a una variante reguladora, evidentemente implícita, que coloca a todos los materiales bajo una sola oposición significante: el peso.[15] — El material puede ser lo mismo el tejido que la piel, la piedra (para las joyas) o, la paja. El material es el más importante de los géneros; la Moda otorga un privilegio creciente a las substancias (Mallarmé ya lo había observado).

44. MEDIAS

45. MOTIVO: *asargado, cuadritos, cuadros, chinesco, estampado, florido, geométrico, lunares, moteado, nido de abeja, pata de avestruz, pata de gallo, plumetis, Príncipe de Gales, rayas, rejilla, triangular.* Este género está constituido por los modos y aspecto de la superficie material del vestido, es decir, por sus dibujos, sea cual fuere su origen técnico, tejido o estampado, y sin tener en cuenta la textura.
Es esta una prueba más de la autonomía del sistema semántico con relación al sistema tecnológico: *el estampado,* por ejemplo, no está en oposición con el *tejido* que no está comprobado.

46. PANTALÓN: *de esquí, pantalón (pata de elefante, de guarda, de yatching) short, tejanos.*

47. PLIEGUE: *drapeado, fruncido, pinzas, plisados, repliegue, volantes.*

48. PRESILLA: *anilla, brida, cordón, pasador, presilla, trencilla.*

49. PULSERA: *aros, medalla, pulsera.*

50. PUÑOS: *bocamangas, puñetas (mosqueteras), vuelo, vuelta de los puños.*

51. SISA: Que la especie de una manga se deba a la forma de la sisa no permite transgredir la regla terminológica; lo nombrado es la manga, la manga es la que soporta la especie; la sisa permanece semánticamente independiente.

42. SUÉTER: *jersey, over-blouse, pullover, suéter.*

53. TACONES: *tacones (altos, Luis XV).*

54. TALLE: La palabra es ambigua; a menudo se entiende en el sentido de: línea marcada, más o menos alta, que separa el busto de las caderas; pero la marca es ya una variante, y el género no puede tomar partido inmediatamente sobre un elemento sistemático: de modo que hay que reservar aquí la palabra *talle,* de una manera tan neutra como posible, a la porción circular del vestido que está situada entre las caderas y la parte de abajo del pecho.[16]

55. TAPETA: *tapeta, solapa.*

56. TIRANTE

57. TOCADO: *campana, cofia, chechia, diadema, gorro (peluca), pamela, sombrero, (bretón, pañuelo, peruano), sombrero de paja, toca, tocado.*

58. VELO: *redecilla, velo.*

59. VESTIDO: *Baby-doll, conjunto de esquí, de punto, mono, ropilla, tubo, vestido (abrigo, blazer, blusa, blusón, camisero, mandil, suéter, túnica).* El género no es una clase inclusiva.

60. ZAPATOS: *babuchas, botas, botines, chinelas, escarpines, esport, mocasiones, polainas, Richelieux, sandalias, zapatillas, zapatos.* Es un antiguo significado fosilizado en especie, es decir en significante.

Notas

1. Véase *infra*, cap. 12.

2. La variedad y el conjunto a la que va unida tienen la misma relación intuitiva que una rúbrica y sus componentes en las clasificaciones temáticas como la de Hallig y von Wartbourg. Ya vimos que ese tipo de clasificación no tenía valor estructural. (Véase *supra*, 7.3.)

3. Se trata, por supuesto, de una compatibilidad al nivel del vestido escrito; ya que en el vestido real, en el que las obligaciones sintácticas son otras muy distintas, podemos encontrar perfectamente una especie singular que sin embargo sea incompatible con otra especie, sin que puedan situarse en el mismo género: *las medias* son generalmente incompatibles con el *traje de baño.*

4. No es necesario imaginar una sincronía amplia para fundar el género, ya que la Moda inventa fácilmente nuevas especies en el interior de su microdiacronía (aunque haciendo resucitar muchas veces antiguos términos de vestimenta).

5. Contrariamente a las indicaciones que se pueden sacar del número de los términos de una variante, las cuales conciernen a la estructura del vestido escrito. (Véase *infra*, cap. 11.)

6. Géneros como recordatorio: *Pendientes. — Tocado. — Comba (del zapato). — Pantis. — Empeine. — Viso. — Peluca.*

7. Por ejemplo: Tronco = busto + caderas. — Busto = cuello + corpiño. Corpiño = dorso + delante, etc.

8. Por ejemplo: Vestido = prenda + añadidos. — Prendas = articuladas + + envolventes. — Añadidos = planos + voluminosas, etc.

9. Sabemos que la semántica estructural está mucho menos avanzada que la fonología porque todavía no se ha encontrado el medio de construir listas de semantemas: «(Con relación a la fonología), *las oposiciones parecen tener un carácter diferente, mucho más laxo, en el léxico, cuya organización parece que escapa al análisis sistemático*» (P. Guiraud, *La Sémantique*, P.U.F., París, p. 116; versión castellana: *La semántica*, Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 1974).

10. El género viene dado aquí en singular (salvo si sólo puede ir por pares) para dejar bien claro que se trata de un tipo, de una clase de exclusiones, y no de una clase de inclusiones; es nombrado por un vocablo autónomo si la lengua lo permite, o por el nombre de una de sus especies. (Véase *supra*, 7.8.)

11. Véase *infra*, 11.12.

12. *La amplitud de la falda es a menudo discreta y suave, o bien importante y rígida por la acción de las enaguas.*

13. En una expresión como: *mejor que un forro, el doble juego de tejidos de igual calidad cuyo debajo resulta siempre visible en algún lugar del traje.*

14. Aunque en principio sólo haya una línea fundamental por sincronía,

la revista puede verse obligada a citar otras líneas; damos aquí varias especies de líneas para dar cuenta de la variedad del género.

15. Véase *Infra*, 11. 11.

16. El diccionario *Littré* desconoce el sentido de *ceinture:* el *taille* es la conformación del cuerpo desde las espaldas hasta la cintura; por ello, *en taille* significa en francés «a cuerpo». *(N. del T.)*

9. Variantes de ser

«La verdadera túnica china, lisa y abierta»[1]

I. Inventario de las variantes

9.1. *Constitución y presentación de las variantes*

El género designa la materia que puede llenar indiferentemente el objeto o el soporte de la significación. Queda en la matriz una forma que sólo puede ser llenada por una substancia independiente e irreductible: la variante. La substancia de la variante no puede confundirse con la substancia de los géneros, ya que esta es material *(un abrigo, un broche)*, mientras que esta otra es siempre inmaterial *(largo/corto, abierto/no-abierto)*. Esa disparidad de las substancia obliga a un inventario separado de las variantes, pero también nos aseguramos de que con el inventario de los géneros y el de las variantes agotamos la substancia de todas las matrices y poseemos el inventario completo de los rasgos de Moda.

Antes de empezar el inventario de las variantes hay que recordar que éstas no se presentan, a la manera de las especies, como los simples objetos de una nomenclatura, aunque repartidos en clases de exclusiones, sino bajo la forma de *oposiciones* de varios términos, ya que poseen el poder propiamente paradigmático de la matriz. El principio de constitución de estas oposiciones es el siguiente: allí donde hay incompatibilidad sintagmática (espacial), hay apertura de un sistema de oposiciones significantes, es decir de un paradigma, o sea de una variante; ya que lo que define a la variante es que sus términos no pueden ser actualizados *al mismo tiempo* en un mismo soporte: un cuello no puede estar *abierto y cerrado* al mismo tiempo; y si se encuentra *entreabierto*, quiere decir que lo *entreabierto* es un término del sistema diferencial tan válido como lo abierto y lo cerrado. Dicho de otro modo, todos los términos de variantes que no pueden actualizarse al mismo tiempo constituyen una clase homogénea, es decir una variante (en el sentido genérico de la palabra). Para identificar estas clases o variantes, basta con

localizar todos los términos observados por la prueba de la conmutación en listas de incompatibilidades sintagmáticas: una falda, por ejemplo, no puede ser a la vez *amplia* y *ajustada:* esos términos forman parte de la misma clase, participan de la misma variante *(ajuste);* pero como esa falda puede ser perfectamente *amplia, suave, y larga* al mismo tiempo, cada uno de estos términos pertenece a una variante distinta. Evidentemente, a veces hay que recurrir al contexto para decidir la repartición de ciertas variantes: si hablamos de *un vestido abotonado,* podemos comprender que el sentido del vestido (por ejemplo, la Moda del momento) se basa en el hecho de que comporta botones, frente al mismo vestido (pasado de Moda) que no los llevaría: en este caso la variante está constituida por la existencia *o* la carencia de botones; pero también puede comprenderse que el vestido debe su sentido al hecho de que está cerrado por botones y no por una cremallera: entonces la variante se centrará sobre la forma de cierre del vestido, no en la existencia de los botones; el paradigma difiere según el caso: aquí hay oposición entre la existencia y la carencia, allí entre lo *abotonado,* lo *anudado,* lo *atado,* etc.[2] Cada variante comporta un número variable de términos;[3] la oposición más simple es evidentemente binaria *(derecha/izquierda);* pero, por una parte, según un esquema de Brondal, una oposición simple, del tipo polar, puede enriquecerse con un término neutro *(ni a la derecha, ni a la izquierda = en el medio)* y con un término complejo *(a derecha y a izquierda = por los dos lados);* por otra parte, algunos paradigmas están constituidos por una lista de términos que no se dejan estructurar fácilmente (*fijado/armado/anudado/abotonado/atado,* etc.). Por último, ciertos términos del paradigma pueden ser terminológicamente defectivos, lo que no impide que su lugar deba ser reservado: por ejemplo lo *calado* y lo *transparente,* aunque están en oposición significante, lógicamente no son más que los momentos intermediarios de una lista más larga, cuyo grado lleno *(opaco)* y grado nulo *(invisible)* jamás son confirmados; debemos recordar aquí que el sentido no nace de una simple cualificación (blusas *largas),* sino de una oposición entre lo notado y lo que no lo es; incluso si la sincronía estudiada sólo confirma un término, siempre hay que restablecer el término implícito sobre el que se apoya a la vez que se distingue de él (aquí lo escribiremos entre corchetes); así, como las blusas nunca son *cortas,* aunque su longitud es a veces notada (blusas *largas),* es necesario reconstruir una oposición significante entre lo *largo* y lo [*normal*], aunque este término no esté confirmado,[4] pues hay que dar aquí, como en otras partes, prioridad a las necesidades internas del sistema sobre las de la lengua. De la misma manera, admitiremos que un vocablo pueda pertenecer ya a una variante, ya a otra, en la medida en que los juegos de oposición del sistema no recubren forzosamente los contrarios de la lengua: *ancho* puede remitir aquí a una dimensión plana (variante de longitud: un nudo *ancho*) y allí a una dimensión voluminosa (variante de volumen: falda *ancha*); eso depende, de hecho, de la naturaleza del soporte. Por último, ya que siempre es el sentido de vestimenta (y no el sentido lingüístico) el que determina las oposiciones significantes, hay que admitir que cada término de la variante pueda eventualmente comportar expresiones terminológicas diferentes: *en relieve, hueco, encañonado,* son, por ejemplo, variaciones insignificantes del mismo término significante: lo [*saliente*]; no se trata, propiamente hablando, de

sinónimos (es una noción puramente lingüística), sino de vocablos que no distingue ninguna variación de sentido de vestimenta; si con todo varían terminológicamente, es según el soporte al que afectan: *granulado* y *aplicado* no tienen evidentemente el mismo sentido, pero como los dos están igual que [saliente], en una misma relación de oposición respecto a *concavidad*, forman parte del mismo término paradigmático; únicamente cambian de valor lingüístico según afecten al soporte-tejido o al soporte-bolsillos. De modo que daremos horizontalmente para cada variante el paradigma principal (mientras sea posible, en forma de oposición estructurada), y para cada término del paradigma, en columna, sus variaciones insignificantes:

estrecho / normal / ancho		
fino delgado		

La prueba de incompatibilidad sintagmática permite despejar treinta variantes.[5] Habríamos podido presentar esas variantes en orden alfabético como hicimos con los géneros. Hemos preferido —al menos provisionalmente—[6] agruparlas según un orden racional (aunque no todavía directamente estructural), de manera que puedan formularse unas observaciones comunes sobre algunas de ellas. Encontraremos aquí las treinta variantes repartidas en ocho grupos: *Identidad, Configuración, Materia, Medida, Continuidad, Posición, Distribución, Conexión.* Las variantes de los cinco primeros grupos (las variantes del I al XX) afectan a sus soportes de una manera en cierto modo atributiva, determinando un rasgo de ser *(vestido largo, blusa ligera, túnica abierta):* serán las variantes de ser (cap. 9). En los tres últimos grupos (variantes XXI a XXX), cada variante implica una cierta situación del soporte con relación a un campo o a otros soportes *(dos collares, vestido abotonado a la derecha, blusa metida en la falda):* éstas serán las variantes de relación (cap. 10). Aunque los paradigmas de variantes que ahora serán presentados hayan sido establecidos según una vía puramente formal, recurriendo a la prueba de incompatibilidad sintagmática, no vamos a dejar de comentarlas brevemente desde el punto de vista de la substancia, es decir, justificando cada variante, más allá de su valor sistemático, por factores morfológicos, históricos, psicológicos, de forma que permitan mostrar las relaciones de un sistema semiológico y del «mundo».

II. Variantes de identidad

9.2. *Variante de aserción de especie* (I)

Un vestido puede significar porque es nombrado: es la *aserción de especie*; porque es llevado: es la *aserción de existencia;* porque es verdadero

(o falso): es el *artificio;* porque está acentuado: es la *marca.* Estas cuatro variantes tienen en común, el hacer de la identidad del vestido su propio sentido. La primera de estas variantes es la *aserción de especie:* el principio de esta variante ya ha sido enunciado.[7] Vimos que su paradigma sólo podía ser formal: se trata de un paradigma binario, a pesar de la multiplicidad de las especies, ya que sólo opone un individuo a su clase, independientemente de la substancia con la que el enunciado llena esa oposición; recordaremos tan sólo que la fórmula de la variante de aserción de especie es la siguiente:

a / (A — a)

9.3. *Variante de aserción de existencia* (II)

Si la revista enuncia: *bolsillos con tapeta,* es indudable que es *primero* (es decir anteriormente a su cualidad de especie) la existencia de las tapetas la que da a los bolsillos su «tono» de Moda, es decir su sentido: a la inversa, en *«vestido sin cinturón»*,[8] es la ausencia de cinturón lo que hace significar al vestido. El paradigma no opone pues una especie a otras especies, sino la presencia de un elemento a su carencia. Así, la especie se determina de dos maneras: oponiéndose, *in abstracto,* a otras especies; oponiendo, *in vivo,* su aparición a su carencia.[9] La variante de existencia es perfectamente conocida por la lingüística, en la que equivale a la oposición del grado lleno y del grado cero. Estructuraremos la oposición de esta manera:[10]

con / sin	
con provisto de	desprovisto de sin...

9.4. *Variante de artificio* (III)

La variante de artificio opone lo natural a lo artificial según el cuadro siguiente:

natural / artificial	
auténtico verdadero	falso imitación postizo sofisticado

La historia mitológica de esa variante sería vallosa: durante siglos, parece que nuestro vestido ignoró la alternativa de lo natural y lo artificial; un historiador[11] fechó en los comienzos del capitalismo el nacimiento de la *imitación* (mangas postizas, la pechera del chaleco más cuidada que la parte de atrás, etc.), quizás por la presión de un nuevo valor social, el *parecer*. Pero es difícil saber si la promoción de lo natural como valor de vestimenta (ya que el nacimiento de lo artificial comportó fatalmente una oposición significante, *verdadero/artificial*, que no existía hasta el momento) fue el fruto directo de un cambio de mentalidad o de un progreso técnico: *hacer auténtico* implica un cierto número de descubrimientos. Sea como sea, mientras lo auténtico sea general, es asimilado a lo *normal*, de modo que lo que es básicamente notado es lo artificial, salvo en los casos en que precisamente la técnica facilita una competencia directa entre el modelo y la imitación (lanas auténticas, cosido a mano, etc.).[12] Sin embargo, la prioridad de lo verdadero tiende hoy en día a debilitarse gracias a la promoción de un nuevo valor: el juego.[13] El juego garantiza desde este momento la mayor parte de las notaciones de artificio, ya porque se le atribuye el poder de variar la personalidad y de manifestar de este modo su riqueza virtual, ya porque constituye una coartada púdica a los arreglos económicos del vestido. De modo que el artificio tiende a manifestarse como tal; ordinariamente afecta a la función, que puede ser postiza (un nudo falso o un nudo que no liga nada), o al estatuto de la prenda, es decir su grado de independencia material: a menudo se declara falsa una prenda si *parece* independiente, mientras que de hecho, técnicamnte, es parásita de una pieza principal a la que está sobrepticiamente cosida; el *falso conjunto* debe su artificio al hecho de que está constituido por una sola pieza. Quizás el material es el único que resiste a esa promoción del artificio; a veces se menciona, es decir se alaba su autenticidad.[14]

9.5. *Variante de marca* (IV)

Ciertos elementos son idóneos para dar un acento, otros para recibirlo. Sin embargo, la sintaxis de vestimenta no establece una diferencia estructural entre lo *subrayante y lo subrayado*, al contrario de la lengua, que opone la forma activa a la forma pasiva; lo importante, para el código de vestimenta, es reconocer que entre dos elementos (normalmente entre el objeto y el soporte), *hay marca*. Esa ambigüedad se ve claramente en el caso en que, al ser confundidos, el objeto y el soporte, parece que es la substancia la que se marca a sí misma: decir que *el talle es (apenas) indicado* es decir que el talle produce y recibe la marca siendo más o menos el mismo.[15] El *subrayado* no se opone en absoluto al *subrayante;* ambos forman parte del mismo término, constituido por la presencia indeterminada del fenómeno de marca; el término adverso sólo puede ser el *no-marcado* (o el *no-marcante)*, que podríamos denominar neutro: es un término tan normal que permanece inexpresado (salvo en lo que concierne al color). El cuadro de la variante de marca es el siguiente:

marcado-marcante /	[no-marcado-no-marcante]
acentuado-acentuante; indicado-indicante; subrayado-subrayante;	neutro (color)

Al acentuar el ser de ciertos géneros sin añadir otra cosa que ellos mismos *(el talle apenas indicado)*, la marca se acerca a la aserción de existencia; podría decirse que toma el relevo; por ejemplo, si la carencia de un elemento es físicamente imposible y si, en consecuencia, la variante de existencia no puede intervenir, la marca será la que permitirá que la existencia sea significante; no podemos quitar las costuras de un vestido (salvo en el caso de las medias), por lo cual resultaría vano el afirmar que existen; pero pueden existir enfáticamente, bajo la forma de pespuntes visibles, que es de lo que precisamente dará cuenta la variante de marca. Y por ser la marca una existencia superlativa, su propio contrario es, si así puede decirse, aumentado en un grado; ya no es la carencia, es la existencia simple, privada de acento, es lo neutro; veremos hasta qué punto el poder significante de la variante marcado/neutro puede ser relevante (bajo enunciados a veces lejanos), cuando afecta a las especies del género *color:* ya que el color no puede conocer la inexistencia: nada hay que no esté provisto de un color:[16] en Moda, lo incoloro es simplemente neutro, es decir *no-marcado,* mientras que *coloreado* es sinónimo de vivo, es decir de *marcado.* Por último notaremos que la variante de marca tiene una fuerte tendencia retórica: la acentuación es una noción estética, pertenece en gran parte a la connotación: digamos que al ser el vestido escrito, el énfasis es uniformemente posible: depende de la palabra del comentador; en el vestido real, extra-lingüístico, probablemente sólo podemos captar el encuentro de dos elementos o, en el caso del talle marcado, la presencia de otra variante como la de ajuste.

III. Variantes de configuración

9.6. *Forma y Palabra*

En el vestido-imagen la configuración[17] *(forma, ajuste, movimiento)* absorbe casi todo el ser del vestido; en el vestido escrito, su importancia disminuye en provecho de otros valores (el ser, la materia, la medida, etc.): es evidentemente una de las funciones del lenguaje combatir la tiranía de la percepción visual y ligar el sentido a otros modos de percepción o de sensación. En el orden de las formas, la palabra hace existir valores que la imagen indica poco claramente: la primera es mucho más ágil que la segunda en el hecho de hacer significar (no decimos: de hacer percibir) conjuntos y movimientos: la palabra pone a disposición del sistema semántico del vestido su fuerza

de abstracción y de síntesis. Así, para la forma, la lengua puede perfectamente retener tan sólo sus principios constituyentes (lo *recto* y lo *redondo*), incluso si la transformación de esos principios en vestido real es de las más complejas: ya que una *falda redonda* comporta muchas más líneas que la curva. Ocurre lo mismo con el ajuste: el espíritu complejo de un contorno puede definirse con una palabra *(ceñido, ahuecado)*. Por último, lo mismo puede aplicarse al caso del más sutil de los valores formales, el movimiento *(una blusa volteada)*: lo complejo es la fotografía de lo real, y lo que es inmediatamente significativo es su versión escrita. La lengua permite fijar de una formar precisa la fuente del sentido en un elemento finito y menudo (representado por una sola palabra), cuya acción se difumina a través de una estructura compleja.

9.7. *Variante de forma* (V)

La variante de forma es terminológicamente una de las más ricas: *recto, redondo, redondeado, en forma de flecha, cubo, cuadrado, bola, aguzado*, etc. Todos esos términos pueden entrar en oposición significante unos con otros, y de esa variante no podemos esperar un paradigma simple. La confusión se debe a dos circunstancias relacionadas las dos con el poder elíptico de la lengua: por una parte puede ocurrir que prendas voluminosas estén cualificadas en términos de proyección plana *(americana recta, abrigo cuadrado)*; por otra, aunque a menudo la variante de forma sólo afecta a una parte de la pieza (su borde, por ejemplo), es la pieza entera la que recibe la cualificación de forma: *guantes ensanchados* son en realidad guantes cuyo tronco está ensanchado. Sin embargo, aunque la conmutación no permita reducir a una oposición simple la docena de términos que constituyen la variante de forma, ya que cada término puede oponerse a los demás, el paradigma posee, sin duda alguna, una cierta estructura racional; está compuesto de una oposición-matriz, que recuerda una antigua pareja heraclitana: la de la *Recta* y de la *Curva;* cada uno de esos dos polos se subdivide a su vez en términos subsecuentes, según se hagan intervenir dos criterios accesorios: primero un criterio de paralelismo —o de divergencia— de las líneas implicadas en la forma principal: lo *recto* da lugar a lo *cuadrado*, a lo *aguzado* (o *puntiagudo*, o en forma de *flecha*) y a lo *biselado*; lo *curvo* a lo *redondo*, a lo *ensanchado* y a lo *ovalado;* luego un criterio geométrico, si se considera la forma plana, o voluminosa; lo *recto* proporciona entonces lo *cuadrado* (plano) y el *cubo* (voluminoso); la *curva* proporciona el *globo* y lo *acampanado*.[18] De este modo se obtiene el paradigma siguiente, teniendo en cuenta que cada uno de sus rasgos puede oponerse a los otros:

Recto / Curvo
cuadrado/aguzado/biselado/redondo/ensanchado/ovalado
cuadrado/cubo / globo/acampanado

9.8. *Variante de ajuste* (VI)

La variante de ajuste tiene por función hacer significar el grado de adhesión del vestido al cuerpo; de modo que remite a la sensación de una distancia; está muy cerca de otra variante, el volumen; pero mientras que en el volumen, como veremos, esa distancia es apreciada, si así puede decirse, al nivel de su superficie externa y con relación al espacio general que rodea al vestido (*un abrigo grueso* es un abrigo que ocupa lugar), en el ajuste, al contrario, la misma distancia es evaluada con relación al cuerpo: el cuerpo es aquí el núcleo cuya variante expresa la presión más o menos opresora *(un abrigo amplio);* podría decirse que en la variante de volumen la distancia de referencia es abierta (sobre el espacio envolvente), y que en la variante de ajuste está cerrada (sobre el cuerpo); lo que cuenta en la primera es la medida de una globalidad; en la segunda es la sensación de una plasticidad. El ajuste puede encontrarse, implícitamente, con otras variantes: la movilidad en el caso de *flotante:* una pieza puede liberarse del cuerpo hasta el punto que parezca desprenderse del mismo (un faldón, un echarpe); la rigidez,[19] en el caso de lo *ahuecado.*[20] El cuerpo no es el único centro de contracción de la pieza; a veces el elemento es él mismo su propia referencia: así en un *nudo apretado* o en un *nudo flojo.* De modo que se trata de un movimiento general de constricción o de dilatación. La unidad final de la variante se da, en suma, al nivel de la sensación: aunque formal, el ajuste es una variante cenestésica: hace de transición entre la forma y la materia; su principio es la alternancia significativa de lo apretado y lo flojo, de lo opresivo y de lo *relajante:* sería pues, desde el punto de vista de una psicología (o de un psicoanálisis) del vestido, una de las variantes más ricas.[21] Ya que la variante reposa sobre la sensación de una distancia, es normal que la escala de sus variaciones sea intensiva incluso si, según la regla terminológica, la expresión queda discontinua; así tendremos dos estados (pero no dos seres), significantes: lo *apretado* y lo *flojo,* cuyas variaciones terminológicas pueden, en apariencia, parecer muy distantes, según se trate de la relación de la pieza al cuerpo *(ajustado)* o de la relación de la pieza consigo misma *(apretado).* A cada uno de los dos términos hay que añadir (al menos como reserva) un superlativo: lo *amoldado* para lo ajustado y lo *ahuecado* para lo suelto (bajo la influencia, en este caso, de la variante de suavidad). Con todo, si la prenda, por su misma especie, comporta un cierto ajuste, la lengua sólo notará el término excéntrico; el primer término, correspondiente a un estado normal, permanecerá implícito: una blusa no puede ajustarse sin abandonar su especie; de modo que sólo puede ser *normal* o *flotante.* A continuación presentamos el cuadro de la variante de ajuste:

ceñido /	apretado /	flojo /	ahuecado
amoldado	ajustado con forma entallado estricto[22] torneado	amplio ancho flotante indolente muelle suelto vago	

9.9. *Variante de movimiento* (VII)

Ya indicamos que la variante de movimiento tenía por función animar la generalidad del vestido. La línea de vestimenta es vectorial, pero su dirección proviene en general de la estatura del cuerpo humano, que es vertical; de modo que son los términos de otra variante *(alto/bajo)* los invertidos en la oposición principal de la variante de movimiento: *montante*/cayente*;[23] sin duda, un *suéter montante* es una prenda de cuello alto; eso no impide que desde el punto de vista del conjunto el término sea claramente de movimiento: técnicamente, la subida del cuello se opera a partir de la prenda; lingüísticamente (es decir metafóricamente), toda la prenda parece aspirada hacia arriba. Lo mismo ocurre con los *guantes montantes:* no tienen más que un tronco largo; pero semánticamente, lo que les define (es decir, lo que los opone a otros tipos de guantes), es el hecho de que parecen subir a lo largo del brazo. En todos estos casos, se da con traslación de un carácter real del añadido al aspecto general de la prenda; es por ello que esa variante no está lejos de un cierto estado retórico: debe mucho incluso a la propia naturaleza del vestido escrito. Los dos polos de la oposición están constituidos por *montante* y *descendiente,* términos a los que hay que añadir sus variedades metafóricas *(vuelo, profundo, inclinado),* cuyo empleo depende del soporte. La combinación de lo *montante* y de lo *descendiente* en un solo movimiento da un término mixto o complejo, lo *volteado;* lo *volteado* implica la existencia de dos superficies correlativas, y en consecuencia de una nueva orientación parásita: *adelante/atrás*;[24] este mismo matiz lo encontraremos a veces en lo *proyectado* y lo *huidizo;* pero como aquí ya no hay arriba y abajo, podemos considerar a lo *proyectado* y a lo *huidizo* como una categoría neutra, con relación a los polos principales, ya que no participan explícitamente ni del *montante* ni del *cayente.* Vemos que la armadura diferencial de la variante está constituida de hecho por la orientación, no por el movimiento, que está presente en todos los términos de la oposición; sino, el término cero *(sin movimiento)* sería algo como quieto, que naturalmente no está confirmado. Una prueba de que el movimiento es un valor de derecho es que su ausencia no es eufémica, no puede ser notada; los modos del

* Mantenemos la literalidad para conservar la precisión del análisis hecho por el autor, pero el significado de «montante» responde a: sin escote o alto y cerrado. *(N. del r.)*

movimiento son los que reciben todo el relieve semántico: es por lo que es inevitable constituirlo en variante autónoma, independientemente de las variantes de posición o eventualmente de medida *(guante montante = guante largo)*, que con tanta fuerza contribuyen a estructurarlo. Este es el cuadro paradigmático de la variante de movimiento:

1	2	Mixto	Neutro
Montante /	Descendiente /	Volteado /	Proyectado
vuelo	cayente colgante inclinado profundo		huidizo

IV. Variantes de materia

9.10. *Cenestesia*

Tenemos aquí un grupo de variantes cuya función es hacer significar ciertos estados del material: su peso, su suavidad, el relieve de su superficie y su transparencia. Podría decirse que, salvo la transparencia, son variantes táctiles; pero de todos modos es mejor negarse a someter la sensación del vestido a un sentido particular; cuando es pesado, opaco, rígido, o liso (por lo menos cuando notamos esos rasgos), el vestido participa de ese orden de sensaciones centrales del cuerpo humano denominadas cenestesia: las variantes de materia (y ahí radica su unidad) son variantes cenestésicas; y por ello son, de entre todas las variantes, las que más se acercan a una «poética» del vestido; en realidad, ninguna es literal: ni el peso ni la transparencia de una tela pueden reducirse a propiedades aisladas: la transparencia es también ligereza, la pesadez también es rigidez;[25] la cenestesia en el fondo se reduce a la oposición de *cómodo* e *incómodo;*[26] estos son realmente los dos grandes valores del vestido, ya sea que, como antaño, se signifique lo *pesado* asociándolo a la autoridad, ya que se dé, como hoy en día, un privilegio general al confort, y en consecuencia a la ligereza; este privilegio explica por qué hoy en día lo *pesado,* al ser nefasto, es raras veces notado; o incluso que lo *transparente,* al ser eufórico, se destaca como una sensación preciosa lejos de su contrario, lo opaco, que jamás es escrito, ya que es normal: así el juego de oposición es en este caso algo roto por un sistema implícito de tabúes sensuales (aparte de históricos). Esas variantes de materia sólo deberían, en principio, concernir a los tejidos, a las fibras, las maderas, las piedras y los metales de que están hechos los vestidos y sus accesorios; en fin, que sólo se deberían aplicar lógicamente al género Material; pero sería éste un punto de vista tecnológico, y no semántico; ya que

constantemente el vestido escrito traslada, por sinécdoque, la naturaleza del material a la prenda o (menos frecuentemente) al añadido: una *blusa ligera* es una blusa de tejido ligero, un *abrigo calado* es un abrigo hecho de ganchillo; pero como la regla terminológica impone tomarse al pie de la letra, dentro de lo posible, lo que dice la revista (a menos que las substituciones terminológicas sean insignificantes desde el punto de vista del código de vestimenta), hay que considerar que las variantes de materia se aplican a la mayor parte de los géneros, sin preocuparse por reducir la pieza a su material. Podríamos llegar a poner en contradicción la facultad (que nos hemos otorgado) de reducir un *vestido de tela* a un *vestido (de tejido) de tela* y la imposibilidad (que nos hemos impuesto) de reducir un *abrigo pesado* a un *abrigo de un tejido pesado;* pero la tela es una especie del género Material, y la pesadez, si fuera especie, sólo podría serlo del género Peso: la tela existe por una relación de exclusión, la pesadez por una relación de contrariedad *(≠ ligero).* Por otra parte, otros elementos pueden concurrir a la «ligereza» de una blusa (su corte, sus pliegues, etcétera) desde el momento en que reconocemos que, gracias al lenguaje, la ponderación del vestido es un hecho más «poético» que molecular: el peso se presta realmente mucho a esa confusión del material y de la pieza; para el relieve, al contrario, la confusión es difícil: esa variante se destaca muy mal del material al que modifica: la lengua repugna trasladarlo a prendas o accesorios: el tejido de un abrigo puede ser rugoso, sin que ese carácter pueda trasladarlo terminológicamente a la pieza: de ahí la rareza de esa variante; así no es la realidad (hay muchos tejidos granulosos o no-lisos) la que determina de una manera absoluta el rendimiento de una variante,[27] es, una vez más, el poder de que dispone la lengua de recortar esa realidad.

9.11. *Variante de peso* (VIII)

Los técnicos de la Moda saben perfectamente que nada define mejor un tejido que su peso físico; más tarde veremos que de la misma forma la variante que permite, de forma implícita, repartir las especies innumerables de materiales en dos grandes grupos significantes es precisamente la variante de peso;[28] semánticamente (y ya no físicamente) es también el peso lo que mejor define el material. Parece que el vestido encuentre aquí esa vieja pareja de Parménides, la de lo ligero, que pertenece al ámbito de la Memoria, de la Voz, de lo Vivo, y de lo denso, que pertenece al ámbito de la Sombra, del Olvido, del Frío; ya que la pesadez es una sensación total;[29] la terminología lo demuestra con toda claridad al asimilar lo *seco* (y a veces incluso lo *fino*) con lo ligero, y lo *espeso* (lo *grueso*) con lo *pesado;*[30] quizás captamos aquí la realidad más poética del vestido: como substituto del cuerpo, el vestido, por su peso, participa de los sueños fundamentales del hombre, del cielo y de la caverna, de la vida sublime y del amortajamiento, del vuelo y del sueño: por su peso el vestido se convierte en ala o mortaja, en seducción o autoridad; los vestidos de ceremonia (y sobre todo los vestidos carismáticos) son pesados: la autoridad es un tema de inmovilidad, de muerte; los vestidos que festejan las bodas, el nacimiento, la vida, son vaporosos y ligeros. La estructura de la variante

es polar *(pesado/ligero)*. Pero sabemos que la Moda nota tan solo (es decir que hace significar) los rasgos eufóricos; basta pues con que junto con tal soporte un término sea nefasto (por ejemplo: *la pesadez de las medias)* para que sea inmediatamente descalificado y desaparezca de la oposición; el término feliz subsiste (*ligero*, por ejemplo); pero si es notable (es decir significante), lo es con relación a un término implícito, que es el *normal:* una blusa normal no es ni pesada ni ligera: de ser pesada sería cansadora; pero su ligereza puede notarse en contra de la neutralidad de las blusas ordinarias. En realidad, hoy en día es la ligereza la que es a menudo eufórica, de modo que la oposición constante de esa variante es: [normal]/ligero;[31] *pesado* no es con todo peyorativo, cada vez que la función protectora o ceremonial de la pieza es lo suficientemente emitida para justificar una temática de lo compacto y lo espeso (chal, abrigo), o cada vez (aunque es muy raro) que la Moda busca glorificar un estilo tenebroso (collar, brazalete, velo). Este es el cuadro de esa variante

pesado /	[normal] /	ligero
espeso grueso		fino seco

9.12. *Variante de suavidad* (IX)

La lengua sólo dispone de un término parcial *(suavidad)* para cubrir dos contrarios *(suave/rígido)*, pero evidentemente hay que entender por *suavidad* una cualidad general que permite al vestido tener más o menos cuerpo. La suavidad implica una cierta consistencia, ni demasiado fuerte ni demasiado débil: los objetos rígidos por naturaleza (los broches por ejemplo) y los elementos demasiado blandos o totalmente parásitos de otra prenda no pueden recibir la variante. Como el peso, la suavidad es esencialmente una variante de material, pero tanto aquí como allá existe una traslación constante de la variación al conjunto de la prenda. Como para el peso, la oposición es en principio polar *(suave/rígido);* pero aunque en otros tiempos lo *rígido* fuera muy valorado (en las armaduras y en el almidonado),[32] en la actualidad lo *suave* recoge prácticamente todas las notaciones: *rígido* sólo se confiesa en algunas especies de tejidos *(tafetán rígido)*, y *almidonado* es casi defectivo (incluso en el vestido masculino); en la mayoría de los casos en que *suave* es únicamente notado, la oposición desciende un grado y juega entre lo *suave* y lo *menos suave;* de manera que hay que completarla con un término implícito, que es el *normal*, como lo muestra el cuadro de la variante, que presenta grandes analogías con el del peso.

suave /	normal /	rígido
flojo		almidonado rígido

9.13. *Variante de relieve* (X)

La variante de relieve tiene un empleo muy reducido, ya que sólo concierne a los accidentes que pueden afectar la superficie del soporte:[33] realmente es una variante del material: terminológicamente, se destaca mal de él; la lengua no lo suele trasladar a las prendas, pero sí a veces a algunos añadidos. Sus términos sólo pueden comprenderse situándoles en relación con una superficie media (la de la tela) a partir de la cual se notan los desniveles (cóncavos o convexos).

1	2	Neutro	Mixto
(saliente) /	hundido /	liso /	abollado
aplicado cloqué [convexo] encañonado granulado hinchado inflado levantado en relieve	[cóncavo]	plano	

Esta variante hace significar todo lo que hace cóncava o convexa la línea del tejido (pero no la línea del cuerpo, cuyos contornos dependen de la variante de ajuste); es lo que autoriza a considerar que *bolsillos aplicados,* por ejemplo, pertenecen al término saliente: son bolsillos cosidos, se destacan de la prenda. Aunque rara, esa variante presenta una estructura completa: dos términos polares *(saliente/hundido);* un término mixto *(saliente y hundido)*: es el *abollado (un sombrerito abollado),* que no es peyorativo, ya que es notado como detalle «divertido».

9.14. *Variante de transparencia* (XI)

La variante de transparencia debe dar cuenta, en principio, del grado de visibilidad del vestido; comporta dos polos: un grado pleno (el *opaco*) y un grado nulo, que corresponde a una invisibilidad total del vestido (este grado es naturalmente irreal, ya que la desnudez es tabú); como el «sin costuras», la invisibilidad del vestido es un tema mítico y utópico (El Rey Desnudo); ya que a partir del momento en que se valoriza lo transparente, lo invisible se convierte en el estado perfecto. Sea como fuere, de esos dos términos, lo *opaco* y lo *invisible,* uno representa un estado tan constante que no es notado, y el otro un estado imposible; de modo que la notación sólo puede hacerse

sobre los grados intermedios de opacidad: lo *calado* y lo *transparente* (o *velante)*;[34] entre esos dos términos no existen diferencias de intensidad, sino únicamente de aspecto: lo *calado* es una visibilidad discontinua (tejido o ganchillo), la transparencia es una invisibilidad atenuada (tules, muselinas). Todo lo que rompe la opacidad del vestido, ya en su extensión, ya en su grosor, pertenece a la variante de transparencia. Este es el cuadro:

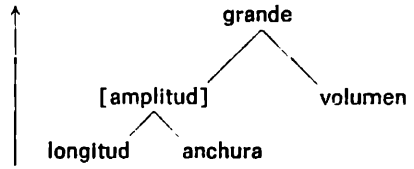
[opaco] /	calado /	transparente /	[invisible]
	con agujeros	velado velante	

V. Variantes de medida

9.15. *De lo definido a lo indefinido*

En Moda, la expresión terminológica de la medida es muy variada: *largo, corto, ancho, estrecho, amplio, vasto, profundo, alto, importante, hasta las rodillas, 3/4, 7/8,* etc.: todas estas expresiones tienen a veces un empleo confuso: sin duda están las tres dimensiones fundamentales del espacio (longitud, anchura, volumen) pero algunos términos resultan difíciles de incorporar *(importante, grande),* y otros tienen un doble empleo manifiesto (*estrecho* se refiere a la longitud o al volumen). Las razones de esa confusión son de tres tipos; primero constantemente (ya lo vimos con respecto a otras variantes) el enunciado traslada terminológicamente la dimensión de una sola pieza a la prenda entera: *un gran sombrero* es en realidad un sombrero de alas amplias; luego, en ese objeto complejo que es el vestido, la Moda nota menos las componentes reales que las impresiones dominantes: aunque *ancho* no pueda en principio afectar a la medida de un volumen, la Moda dirá tranquilamente *mangas anchas,* porque prefiere apreciar la apariencia plana de la pieza; por último, al confiarse a la lengua, la Moda es obligada a esencializar medidas (lo «largo», lo «ancho»), que, de hecho, son todas relativas,[35] y cuyo carácter funcional podría ser sistematizado únicamente por un análisis de tipo estructural;[36] el sistema de las tres dimensiones sólo puede tener consistencia, estabilidad y en consecuencia, claridad, si se establece en un terreno homogéneo y constante (un objeto, un paisaje, por ejemplo); pero a menudo la Moda mezcla abruptamente dos campos: el del cuerpo humano y el de la propia prenda: de modo que tendremos un peinado *alto* (porque se trata del cuerpo) y un collar *largo* (porque se trata de la pieza). Todo ello hace que, si las nociones tradicionales de medida (longitud, anchura, volumen) están claramente presentes en el sistema de la Moda, deben tener su orden propio, que no puede ser el de la simple geometría. Cada variante de medida parece realmente que suministre una doble información: la medida de una dimensión física (longitud, anchura, grosor), pero

también el grado de precisión de esa dimensión. La variante más precisa es la de *longitud (largo/corto)*: al ser longuiforme, el cuerpo humano, permite, por una parte, que las piezas que lo cubren varíen de longitud muy fácil y claramente, y por otra, existe una tal desproporción entre la longitud del cuerpo (o altura) y las otras dimensiones que la longitud del vestido no puede prestarse a ninguna ambigüedad: la *longitud* se destaca de las otras variantes de medida por su precisión y su independencia.[37] La *anchura* y el *volumen* son variantes mucho más imprecisas; indudablemente cuando la *anchura (ancho/estrecho)* concierne a piezas planas por naturaleza *(un delante)*, su aplicación es precisa; pero éste no es un caso muy frecuente; y cuando la pieza es plana por proyección *(una falda ancha)* la anchura tiende a confundirse con el volumen; el propio *volumen (voluminoso/delgado)* es una noción precisa cuando se trata de piezas claramente esferoidales (un casquete); pero, de hecho, y muy a menudo, la Moda necesita no tanto medir con exactitud la anchura o el grosor de un elemento, sino apreciar una cierta globalidad, una cierta «importancia» de la prenda, su amplitud transversal a la vez que latitudinal, frente a su longitud; realmente es necesario distinguir una variante de anchura de una variante de volumen, ya que existen elementos planos y elementos esferoidales; pero también esas dos variantes forman como el polo impreciso de una oposición cuya longitud sería el polo preciso; oposición cubierta por un término genérico de medida, lo *grande (grande/pequeño)* que funciona como el indefinido de las tres primeras variantes, ya subsistiendo a una de ellas, ya resumiéndolas a todas. Las cuatro variantes de medida se ordenan según una jerarquía de funciones:



A cada nivel la medida se hace más imprecisa, la apreciación más arbitraria; la *longitud* es indiscutiblemente la medida más objetiva; además es la única que recibe una notación centimétrica *(falda a 40 centímetros del suelo)*; a *anchura* y el *volumen*, al contrario, intercambian sus términos *(mangas anchas)*; pero las tres se encuentran de nuevo en una última generalidad, lo grande. Esas cuatro variantes tienen la misma estructura. La oposición comporta los términos polares y un término neutro [*normal*]; el término neutro tiene aquí menos importancia que en las variantes de materia, ya que la medida choca con menos tabúes: *grande* es mucho menos descalificado que *pesado*. Sin embargo o neutro, aun aquí, es necesario: *un cárdigan largo* no se opone a *un cárdigan corto*. Aunque la lengua sólo pueda dar una oposición bajo un estado discontinuo, es evidente que la diferencia de los términos es, de hecho, progresiva: 1/3, 1/2, 2/3, 3/4, etc.): cada uno de los dos polos *(largo/corto, ancho/estrecho, grande/pequeño, espeso/delgado)* representa mucho menos un estado absoluto que el término impreciso de un movimiento; la Moda opone un polo de reducción lo cual se aprecia fácilmente con una palabra como *acortado*)[38] y un polo

de expansión; esta oposición intensiva de lo *más* y de lo *menos*, de lo mayor y lo menor, es lo contrario de la alternativa absoluta que nos encontramos en las variantes de identidad *(sí o no)*. Lo que ocurre es que esa estructura progresiva, cuando la revista la habla, se convierte fácilmente en una estructura detenida: ocurre, o por lo menos se habla, como si hubiera una esencia de lo *largo* y una esencia de lo *corto:* la más móvil de las definiciones, la medida, tiende a absorberse en la más pasiva de las notaciones, que es la aserción: cosa que se ve claramente cuando la más relativa de las medidas, la proporción (3/4), fundamente finalmente una especie absoluta *(un tres-cuartos)*.

9.16. *Variante de longitud* (XII)

La longitud es la más precisa de las variantes de medida; es también la más usual; eso se debe sin duda a que, tomado en su verticalidad, el cuerpo humano no es simétrico (las piernas difieren de la cabeza);[39] la longitud no es, pues, una medida inerte sino que parece participar de la diversidad longitudinal del cuerpo; por otra parte, como el vestido para aguantarse, debe apoyarse en determinados soportes del cuerpo (tobillos, caderas, hombros, cabeza), sus líneas están vectorizadas, son fuerzas (es indiscutible que los vestidos latitudinales, como los del Renacimiento español, por ejemplo, son mucho más inertes, «muertos», que el vestido moderno); entre esas fuerzas algunas parece que partan de las caderas y de los hombros hacia abajo: el vestido *cae*, sus piezas son *largas;* otras parecen, al contrario, subir desde los tobillos o de la cabeza: las piezas son *altas;* naturalmente se trata de la misma medida longitudinal, pero la diferencia de terminología pone de manifiesto la existencia de verdaderas fuerzas de vestimenta; según el modo de repartición de esas fuerzas, el vestido puede cambiar de tipo fundamental; así, en nuestro vestido femenino hay dos vectores ascendentes (prendas *altas* que se apoyan en la cabeza y en los pies: peinado alto, medias altas) y dos vectores descendientes (prendas *largas* que se apoyan en los hombros y en las caderas: abrigo, falda); esos cuatro vectores están unidos como las rimas de una estrofa; pero pueden imaginarse otras «rimas» y otras «estrofas»: rimas lisas en el vestido oriental femenino (velo y vestido *cayendo* en el mismo sentido), rimas cruzadas en el antiguo vestido masculino oriental (peinado *alto* y vestido *cayente*):

Cabeza	a↗	a↘	a↗	a↘
Hombros	b↘	a↘	b↘	a↘
Caderas	b↘			a↘
Tobillos	a↗			
	Vest. fem. moderno	Vest. fem. oriental	Vest. masc. oriental	Vest. fem. Inglaterra siglo XIII, etc.

Cada sistema obedece a un ritmo particular de vuelo y de peso; nuestro sistema tiende evidentemente a la neutralidad, y no parece dispuesto a cambiar, ya que, para que se dé una revolución notable del tipo, sería

necesario que el peinado se volviera cayente (velo) o que los tobillos volvieran a ser cubiertos. Todo eso pone en evidencia el hecho de que la medida longitudinal, llamada longitud o altura según el punto de apoyo y la zona de desarrollo, tiene una gran importancia estructural; además, la Moda busca sus renovaciones más espectaculares precisamente en las variaciones de longitud, y es la longitud «animada» (estilo «esbelto») la que define el cuerpo canónico de la maniquí de Moda. La variante de longitud comporta cuatro modos de expresión. El primero (y el más frecuente) consiste en esencializar la dimensión bajo forma de un adjetivo puro *(largo/corto);* es lo que podría llamarse la longitud absoluta (de hecho, esta longitud es relativa, implica una marca que es el punto de apoyo de la pieza). En el segundo modo de expresión, la relatividad es explícita, pasa a la lengua: es la longitud proporcional (3/4, 7/8); en principio se trata de una variante de conexión, ya que la medida une dos elementos (una falda y una chaqueta, por ejemplo), notando hasta qué punto una sobrepasa a la otra proporcionalmente; pero aún aquí, la proporción es muy pronto esencializada; verbalmente sólo define la prenda cuya variación es significante; desde el punto de vista de la matriz O.S.V., la variante permanece simple, la lengua no conserva ningún rastro de su carácter conectivo: *un abrigo 7/8* constituye una matriz completa, en la que la relatividad de la longitud es absorbida en lo absoluto del término y tiende incluso a la especie (un *tres-cuartos).*[40] En los dos últimos modos de expresión, más escasos, la longitud es notada con relación a una marca explícita; esa marca puede ser un límite; entonces el elemento terminológico es: *hasta...* o sus sinónimos: *hasta encima de, (inclinado) sobre, que sube hasta...* etc.; la propia marca es anatómica (rodilla, frente, nuca, tobillos, caderas, etc.), por lo cual no puede contarse como un soporte: permanece formalmente incluida en la variante, de la que constituye simplemente un elemento terminológico. Esa marca puede ser también una base *(a partir de...):* entonces es, de una manera constante, el suelo, y la longitud se nota en centímetros *(falda a 50 cm. del suelo);* esta notación centimétrica procede de un sueño de precisión científica; semánticamente es tanto más ilusoria por cuanto en una misma temporada la norma puede variar de un modisto a otro,[41] lo que significa salirse de la institución para entrar en un orden intermedio entre los hechos del vestido y los hechos del vestirse, y al que podríamos llamar «el estilo» de la Costura, ya que aquí cada medida remite a cada modisto como a un significado; pero desde un punto de vista sistemático, la función de las variaciones centimétricas consiste simplemente en oponer de un año para otro lo más largo a lo más corto. Esta variante de expresión compleja puede resumirse de la forma siguiente:

Longitud absoluta	largo / [normal] / corto		
	alto profundo		bajo pequeño
Longitud proporcional	1/3 / 1/2 / 2/3 / 3/4 / 7/8 etc.		
Límite (hasta...)	caderas / talle / pecho / rodilla / pantorrilla / tobillo / hombros / nuca		
Base (a partir de...)	36 cm / 38 cm / 40 cm etc. del suelo		

9.17. *Variante de anchura* (XIII)

En el vestido la anchura es una dimensión mucho más inerte que la longitud; no es vivida como una fuerza: como el cuerpo humano es simétrico en anchura (dos brazos, dos piernas, etc.), el desarrollo latitudinal del vestido es equilibrado por estatuto: un vestido no puede «ensancharse» por un solo lado; el género que mejor se presta al desequilibrio latitudinal es el peinado, quizás porque al ser la simetría un factor de inmovilidad es necesario vivificar por su contrario la parte espiritual del cuerpo, que es la cara *(sombrero inclinado, ladeado,* etc.). Además, la anchura sólo puede variar dentro de límites muy débiles: el vestido no puede exceder en mucho la anchura del cuerpo, por lo menos según el tipo actual del vestido (han habido vestidos históricos de gran expansión latitudinal, como los del barroco español). Esa variante no es muy conveniente para las prendas principales, que reciben del cuerpo humano su sentido estético y sus límites, y que sólo pueden declararse *anchas* o *estrechas,* como ya vimos, por la proyección de un volumen y a condición de que la pieza tenga bastante «consistencia» para ser proyectada *(capa, abrigo).* De modo que en las prendas planas y largas es donde la variable es más estable. Por último, *ancho* está en las fronteras del tabú estético, por lo menos en el vestido moderno, que en general considera elegante lo fino y delgado; así, sólo podemos notarlo haciéndole significar valores de comodidad o de buena protección. El cuadro de la variante de anchura es, en consecuencia, terminológicamente reducido:

ancho / [normal] / estrecho		
		delgado fino

9.18. *Variante de volumen* (XIV)

El *volumen* representa en principio la dimensión transversal del elemento, si dispone de un grosor propio *(botones)*, de la prenda, mientras cubra el cuerpo *(abrigo)*. Pero hemos visto que, de hecho, esta variante servía perfectamente para dar cuenta de una dimensión global, y por ello, mucho más imprecisa que la longitud o la anchura. Su término mayor es particularmente notable, al menos por lo que hace a las piezas principales del vestido, y cuando tienen una función protectora afirmada *(amplio, vasto)*; en cuanto al término reducido, en seguida se encuentra con el propio cuerpo y tiende al ajuste; en suma, para las piezas principales, el vestido sólo puede aumentar el cuerpo haciéndolo impreciso; si quiere reducirlo, sólo puede seguirlo y marcarlo (es el ajuste). Además, estas dos variantes corresponden, según ciertos análisis, a dos éticas de vestimenta: la importancia del volumen supone una ética de la personalidad y de la autoridad;[42] la del ajuste, al contrario, una ética del erotismo. El cuadro de la variante de volumen se establece de la siguiente manera:

voluminoso /	[normal] /	pequeño
amplio ancho grueso importante vasto		(estrecho) (pequeño)

9.19. *Variante de grandor* (XV)

La variante de *grandor*, como vimos, sirve para expresar con pleno derecho lo indefinido de la dimensión; *grande* y *pequeño* son términos comodín; pueden aplicarse a cualquier dimensión (*un collar grande* es, de hecho, *un collar largo*) y a todas las dimensiones a la vez *(un bolso grande)*, cada vez que la revista quiere situarse en el extremo más subjetivo de la lectura, allí donde se trata de expresar una impresión, sin preocuparse por analizarla. Que la Moda haya dispuesto una medida indefinida (quizás sería mejor decir: indiferente) frente al sistema de las tres medidas clásicas (algunas de las cuales tienden ya a la globalidad), no debe sorprendernos: de la misma manera, muchas lenguas utilizan un deíctico indiferente para completar el sistema de sus deícticos especializados: el alemán opone *der* a *dieser/jener* y el francés *ce* a *ce...ci/ ce...là*.[43] Estructuralmente, la grandor tiene una posición neutra; semánticamente, tiene casi siempre un valor retórico: *gigantesco, inmenso, monumental, audaz*, esas variaciones insignificantes del término *grande* son intencionadamente enfáticas (cosa que no ocurre en el caso de las otras variantes), y el término

reducido *(pequeño)* tiene casi siempre una connotación ética, (simple, simpática).[44]

Este es el cuadro de esa variante:

grande /	[normal]	/ pequeño
audaz		
gigantesco inmenso monumental		

VI. Variantes de continuidad

9.20. *Rupturas de continuidad*

El sentido plástico de un vestido depende mucho de la continuidad de sus elementos (o de su discontinuidad), más aun que de su forma. Por una parte parece que el vestido refleja a su manera profana el viejo sueño místico del «sin costuras»: ya que envuelve al cuerpo, ¿no es un milagro que el cuerpo pueda entrar en él sin que el vestido deje rastro de su paso? Y por otra parte, en la medida en que el vestido es erótico, debe dejarse desintegrar aquí y allá, ausentarse parcialmente, jugar con la desnudez del cuerpo. Continuidad y discontinuidad son de este modo asumidas por un conjunto de rasgos institucionales: la discontinuidad del vestido no se contenta con ser: se anuncia o se evita. De ahí la existencia de un grupo de variantes destinadas a hacer significar las rupturas o las soldaduras del vestido: son las variantes de continuidad. Dividir (o no dividir), unir (o dejar desunido) son las dos funciones contradictorias y complementarias a cuyo servicio están las variantes de división y de clausura.[45] La variante de movilidad da cuenta de la independencia de un elemento, del principio que hace que se adhiera o no a otro elemento (ese segundo elemento no se expresa). Además, lo que ha sido dividido o movilizado puede ligarse de diversas maneras: es el papel de la variante de fijación: hacer significar los diversos modos de ligazón. Por último un elemento puede ser materialmente continuo y sin embargo recibir inflexiones que rompen su línea: una prenda, por ejemplo, puede estar vuelta o levantada: esa alternativa es recogida por la variante de flexión. El orden que acabamos de dar a esas variantes es intencionado; ya que si dejamos aparte la última variante (la flexión), variante bastante pobre, se ve con claridad que estructuralmente se imponen unas a otras: atar o abotonar una prenda (variante de fijación) es una alternativa que sólo puede tener sentido si la prenda es móvil o cerrada (variante de movilidad o de clausura); y la alternativa implicada por esa última variante *(abierto/cerrado)* sólo es posible si el elemento está originariamente dividido. Así, las cuatro primeras variantes de continuidad forman entre sí una especie de

programa, en el sentido cibernético del término: cada variante recoge en cierto modo la herencia de la variante precedente, y sólo obtiene su validez de la alternativa que la precede. El «dispatching» que regula el recorrido del sentido es sutil: una pieza *obligadamente* cerrada (que escapa en consecuencia a la variante de clausura) puede soportar sin embargo una alternativa de fijación (una pieza cortada pero siempre cerrada puede serlo por medio de botones o de cremallera); un elemento que *siempre* está cortado puede estar abierto o cerrado (un abrigo, por ejemplo). Eso significa que a pesar de la red que forman, esas variantes mantienen su individualidad: lo que aquí no tiene sentido (al estar privado de libertad) produce no obstante un sentido más allá. Nos haremos una idea de la vitalidad de esas variantes si observamos el cuadro del «dispatching» que regula sus posibilidades de aparición, recordando que para que una variante pueda operar y pueda nacer el sentido, es necesario que la oposición que la constituye goce como de una *libertad vigilada:* la naturaleza de determinados géneros excluye, pues, o al contrario, permite que se les apliquen determinadas variantes, lo que aquí denominaremos *Excluido* y *Posible.*[46]

DIVISIÓN	MOVILIDAD	CLAUSURA	FIJACIÓN
E — Cortado por naturaleza *(chaleco)*		P[47]	P
E — No-cortado por naturaleza *(Medias)*		E	E
E — Bipolar[48] *(Tirante)*		P	P
P —		Cerrado nor naturaleza *(corpiño)*	E
P —		Abierto por naturaleza *(Costado de la casaca)*	E
	E *(Hombros)* P *(capucha amovible)*		E P

1.21. *Variante de división* (XVI)

La masividad del vestido puede ser alterada principalmente de dos maneras: la superficie de un elemento puede ser cortada, separada parcial o totalmente en dos bordes (un vestido, el empeine de un zapato); pero también el elemento, sin ser cortado en absoluto, puede ser dividido en dos regiones

suficientemente autónomas: es el caso de las prendas que comportan dos colgantes o dos extremos, dispuestos según una simetría determinada; funcionalmente, los dos extremos de una cinta, de un velo o de un cinturón son la réplica de los dos bordes de una abertura: pueden estar «cerrados» (cruzados o anudados), o «abiertos» (sueltos, colgantes); es por eso que los hechos de bipolaridad deben ser incluidos en la variante de división; no porque se pueda esperar un sentido de piezas «cortadas» por naturaleza (es el caso de las piezas bipolares), sino porque esa separación insignificante impone variaciones significantes de clausura y de fijación *(echarpe enrollada, cinta anudada).*[49] La estructura de esta variante es una alternativa de ser: el elemento es cortado o no; no puede sufrir ninguna variación de intensidad ni de complejidad: el término mixto (cortado y no-cortado), ni el término neutro (ni cortado, ni no-cortado) son posibles:[50] el término normal sólo puede cubrir uno de los dos polos, en general, el polo negativo: lo cortado destaca sobre un fondo usual de indivisión. Este es el cuadro:

Cortado / [no-cortado]	
Con muescas Escotado Interrumpido Separado	

9.22. *Variante de movilidad* (XVII)

La movilidad de un elemento sólo puede ser significante en el caso de que pueda ser o no ser; pero las prendas son generalmente móviles por estatuto: la prenda, es lo que es independiente:[51] de manera que no pueden recibir la variante; para que surja el sentido es necesario que el elemento pueda ser ya soldado a un cuerpo principal, ya liberado de ese cuerpo; dicho de otro modo, se necesitan elementos que no sean por naturaleza ni demasiado independientes, ni demasiado parásitos: en general es el caso de los añadidos, concretamente el de la martingala, del forro y del cuello; puede ser también el caso (más raro) de piezas ordinariamente móviles, pero que de hecho se pueden coser o incorporar a un elemento principal *(berta, esclavina, cinturón):* en definitiva estamos muy cerca del postizo, y en consecuencia de la variante de artificio. Naturalmente la libertad de movilidad es una libertad material, no es una libertad de uso o de porte (aserción de existencia). El cuadro de la variante de movilidad es simple, ya que la oposición es alternativa:

fijo / amovible	
fijo inamovible	intercambiable suelto

9.23. *Variante de clausura* (XVIII)

La prenda dividida puede estar abierta o cerrada: es la variante de clausura. No se trata aquí de la manera en que está cerrada (el modo de atadura compite a la variante de fijación), sino de los grados a través de los cuales esa clausura se realiza: una americana cruzada es una americana «mejor cerrada» que una americana normal. De manera que estamos tratando con una variante intensiva, cuyos niveles están fundamentados por la lengua en cualidades distintas. Es evidente que sólo recogeremos aquí los grados de clausura institucionalizados: para que lo *abierto* sea significante tiene que ser una norma (mencionada) de la revista, y no una costubre personal del usuario. En realidad la clausura es un hecho de vestimenta muy rico; pero entonces es el indicio de un temperamento, no es un signo. Para disociar como se debe la clausura de la fijación y para ver claramente la naturaleza progresiva de la variante de clausura, hay que volver a la variante generadora, que es la de división; real o implícita, la división da lugar a la existencia de dos elementos, bordes o faldones, normalmente longuilíneos; son los grados de acercamiento de esos dos elementos los que suministrarán los términos de la variante: si las dos fajas (o los dos extremos) no se unen, el elemento es abierto (si se trata de cortes) o libre (si se trata de faldones); si se tocan sin cubrirse, es el borde-con-borde (del que las tiras o los cordones son el modo de fijación); lo *cerrado* a pesar de la generalidad del término implica siempre, dentro del vestido, que un borde de la pieza cubra un poco al otro: lo *cerrado* está mejor cerrado que el borde-con-borde; si la primera faja recubre ampliamente la segunda, el vestido resulta cruzado; por último, si una de las fajas o uno de los extremos está, por así decirlo, echado en toda su extensión por encima del otro, la prenda (abrigo o echarpe) es *enrollada*. A través de estos cinco modos principales la clausura se hace cada vez más fuerte, porque se trata siempre de una materia suave que la simple contigüidad no puede soldar, ya que, en el vestido, lo contiguo puede ser desunido por los movimientos del cuerpo. A todo ello hay que añadir dos términos más especializados: *recto* corresponde a *cerrado*, pero sólo toma su sentido en el interior de una oposición parcial, reservada a las prendas de hombros, la de *recto/cruzado;* por último, aplicado a tirantes, [*simplemente cerrado*] se convierte en: *a modo de collar*, por oposición a los tirantes cruzados, los cuales, si se quiere, están mejor «cerrados» que cuando los anudamos sencillamente en la nuca. Esos diferentes grados de clausura forman (en la actualidad) una oposición de cinco términos:

abierto /	borde-con-borde /	cerrado /	cruzado /	enrollado
libre		recto a modo de collar		

9.24. *Variante de fijación* (XIX)

Como la atadura ha sido en cierto modo preparada por las variantes de división y de movilidad y su intensidad establecida por la variante de clausura, sólo falta hablar de su modo: es la carga de la variante de fijación (habríamos podido decir de *atadura*, si no fuera porque esa palabra está reservada para un tipo de soporte). La fijación puede ser postulada y sin embargo mantenerse dentro de la imprecisión; es el *puesto, situado o colocado*, término neutro que se opone a toda una serie de fijaciones plenas y definidas:

TÉRMINO PLENO	TÉRMINO NEUTRO
abotonado/abrochado/anudado/armado... ...con cierres/cosido/con cremallera/ranurado	/puesto
	colocado situado

El número de términos plenos que entran en oposición significante es necesariamente libre, ya que siempre se puede inventar o reemprender un procedimiento de fijación que aún no ha sido notado. De modo que esa variante es una de las menos estructuradas (no puede reducirse a una alternativa, ni tan solo compleja), y vemos claramente por qué: ocurre que de hecho se acerca a la variación de especie: lo *anudado* está muy cerca del *nudo.* La propia lengua participa de esa ambigüedad, ya que sólo emplea una palabra para designar el acto de atar y el objeto que sirve de agente a esa unión (la palabra: *atadura)*; sin embargo se trata de una verdadera variante en la medida, precisamente, en que no puede confundirse un acto con un objeto: la aserción de especie, como se vio, opone fragmentos de materia *(nudo, botones, cordones);* la variante de fijación opone modos inmateriales, estados desprovistos de sus soportes: es toda la diferencia que hay entre una *cremallera* y *con cremallera;* además, como género-soporte, la atadura puede perfectamente no tener ninguna función de fijación: un nudo, unos botones, pueden ser postizos: *un vestido con botones* no es forzosamente *un vestido abotonado.* A pesar de todo, y desde el punto de vista del esfuerzo general de estructuración del que la Moda es testimonio para la sociedad entera que la elabora, es evidentemente por la especie, o más exactamente, por la colección *abierta* de las especies (o *nomenclatura*)[52] como se deshace la estructura; hay un conflicto entre la variante y las especies: una variante poco estructurada, como la variante de fijación, se ve en cierto modo invadida por las especies.

9.25. *Variante de flexión* (XX)

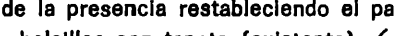
La firmeza de un elemento puede subsistir molecularmente y, sin embargo, alterarse en su orientación; éste es el cambio que debe recoger la variante de flexión: se trata de hacer significar todos los accidentes que contrarían el sentido original o «natural» de un elemento, doblándolo o plegándolo. Se comprende que la importancia terminológica de esta variante dependa, únicamente, no de una orientación absoluta, sino de un movimiento relativo que las prendas toman según su origen o función; de ahí surgen contradicciones aparentes entre los términos de flexión pura *(doblado)* y los términos de flexión orientada *(levantado, vuelto);* los bordes *levantados* de un sombrero están doblados, pero un cuello levantado no lo está; esos mismos bordes *vueltos* no están doblados; un cuello vuelto, en cambio, está doblado. Naturalmente esa contradanza terminológica no altera en nada la organización real de la variante, ya que no hay ninguna relación sistemática entre los géneros. De manera que organizaremos la variante de la siguiente manera: dos términos polares, uno correspondiente a una flexión hacia abajo *(vuelto)* y otro a una flexión hacia arriba *(levantado);* un término mixto que valga para la flexión superior a la vez que para la flexión inferior: el *doblado;* un término neutro (ni levantado ni vuelto, es decir *derecho*), actualmente defectivo, pero atestiguado históricamente, por ejemplo en la gorguera:

mixto	1	2	neutro
doblado /	levantado /	vuelto /	derecho
	levantado remangado	bajado	

Notas

1. La verdadera túnica china lisa y abierta
   V1 OS V2 V3 V4
2. La matriz también cambia:
   Vestido con botones (existentes)
   O S V
   Vestido abotonado
   OS V
3. Véase cap. 11.
4. Durante el inventario de las variantes se notará lo *normal* por: [---].
5. Existe una variante suplementaria o variante de las variantes, ya que sólo modifica a otra variante (y nunca a un género): es una variante de grado (intensidad o integridad), de la que trataremos en el cap. 10.10.
6. Véase *Infra,* 12.12.
7. Véase *supra,* 7.

8. Si se quiere (cosa que ya hemos hecho aquí), se puede desarrollar la expresión terminológica de la presencia restableciendo el participio: *existente*



9. Es fatal, y ya hicimos alusión a ello, que desde un punto de vista terminológico existan interferencias, a veces, entre las dos aserciones en *chaqueta con cinturón*, el cinturón puede oponerse a la martingala o a su propia ausencia.

10. Este tipo de cuadro ha sido explicado. (Véase *supra*, 9.1.)

11. J. Quicherat, *Histoire du Costume en France*, Hachette, París, 1875, página 330.

12. Existen máquinas que dan la impresión de que está cosido a mano (*Entreprise*, núm. 26, 15/4, pp. 28 a 31).

13. Véase *infra*, 18.9.

14. Ya no existe casi oposición semántica entre los tejidos sintéticos (o artificiales) y los tejidos naturales, salvo tal vez al principio, cuando el nuevo tejido sintético empieza a producirse e imita a una nueva materia (el «surnyl» y la felpa). En cuanto al resto, los tejidos sintéticos, adultos, ya no buscan la garantía de lo «verdadero».

15.

16. Véase *infra*, 11.12.

17. Entendemos aquí una configuración *animada*, próxima a la noción de *gestalt*.

18. Ejemplos de asociaciones: *Abrigo cubo. Abrigo, cuello cuadrado. — Zapatos puntiagudos. — Corbata, tacón biselado. — Cuello redondo. — Abrigo, falda globo. — Falda ancha. — Pantalón tubo. — Escote ovalado. — Falda acampanada. — Tapeta (del bolsillo) circunfleja.*

19. Variante de suavidad (IX).

20. Evidentemente una distancia real del vestido al cuerpo es imposible en todos los puntos: el vestido tiene que apoyarse en algún sitio; pero pensemos en algunos vestidos históricos, prácticamente ahuecados del todo (concretamente el vestido isabelino: véase N. Truman, *Historic Costuming*, Sir Isaac Pitman and Sons, Londres, 10.ª ed., 1956, p. 143).

21. El ajuste se presta fácilmente a un comentario psicoanalítico; J. C. Flügel lo intentó esbozando una tipología caracterial basada en el grado de constricción del vestido, considerado como protección y como prisión a la vez (*The Psychology of Clothes*, The Hogarth Press, Londres, 3.ª ed., 1950; versión castellana: *Psicología del vestido*, Editorial Paidós, S.A.I.C.F., Buenos Aires, 1964).

22. *Estricto* es un término mixto, a caballo entre el nivel terminológico y el nivel retórico, como *pequeño*. (Véase 4.3; 17.3.)

23. Véase *infra*, 10.1. *Colgante* está cerca de *bajado* (variante de flexión) pero no puede confundirse con ésta, ya que *bajado* implica la idea de un borde o de una tapeta doblada.

24. *Volteado* se descompone en: *que sube hacia adelante + cayendo hacia atrás*. Observaremos que el movimiento inverso *(que sube hacia atrás + cayendo hacia adelante)* está considerado como algo profundamente inestético (luego no notado): es la silueta de Polichinela.

25. Se podrían agrupar esas nociones en redes temáticas según el método de análisis de la crítica literaria.

26. Oposición ya observada en la variante de ajuste.

27. Llamaremos *rendimiento* de una variante (véase *infra*, 12.11) a la facultad que posee esa variante de unirse a un número evidentemente variable de géneros.

28. Véase *infra*, 11.11.

29. Lo pesado puede ser reforzado o difundido por variantes auxiliares: un vestido de base amplia es más pesado que un vestido esbelto; los pliegues amplios pesan más, etc.

30. *Grueso y espeso* son comúnmente términos de medida; sin embargo remiten al peso, si el género no puede colocarse en la variante de volumen.

31. Ese desplazamiento de lo *pesado* hacia lo *ligero* está corroborado por la evolución del vestido real; la venta de los abrigos ha disminuido en provecho de las prendas más ligeras (impermeables, gabardinas), quizás en razón de la urbanización de la población y del desarrollo del automóvil. (Véase *Consommation*, núm. 2, 1961, p. 49.)

32. Flügel *(Psychology of Clothes*, p. 76) propuso una interpretación psicoanalítica de lo *almidonado*, haciéndolo un símbolo fálico.

33. Eso no significa que no sea psicológicamente importante. Una encuesta de Lazarsfeld ha demostrado que las personas de ingresos bajos preferían los tejidos lisos (así como los bombones y los perfumes fuertes), y las personas con ingresos más altos, los tejidos «irregulares» (así como las substancias amargas y los perfumes ligeros) (Paul F. Lazarsfeld, «The Psychological Aspect of Market Research», en *Harward Business Review*, núm. 13, 1934, pp. 54 a 57).

34. Quizás sea significativo que en Moda, *velante* indique una transparencia, luego una visibilidad (incluso atenuada), mientras que psíquicamente, lo *velante* es más bien equivalente a escondido (velante = cubierto de velos). — Sobre *velante-velado*, véase *subrayante-subrayado*, 9.4.

35. El diccionario *Littré* dice: «Si consideramos las tres dimensiones de un cuerpo, la longitud es siempre la mayor, la anchura es en general la mediana y el grosor la menor.»

36. Análisis análogo al que se hizo del sistema relacional de los deícticos (H. Frei, «Système des déictiques», en *Acta Linguistica*, vol. IV, núm. 3, p. 116).

37. La verticalidad del hombre rige su percepción y lo que podría llamarse su sensibilidad visual (G. Friedman, «La Civilisation technicienne et son nouveau milieu», en *Mélanges Alexandre Koyré*, Hermann, París, 1942, pp. 176 a 195).

38. *Acortado* implica una doble relatividad: con relación a una norma física y con relación al pasado.

39. *«Simetría... basada en la figura del hombre, por ello sólo se pretende la simetría de lo ancho, no de lo alto o lo profundo»* (Pascal, *Pensées*, vol. I, p. 28).

40. En la variante proporcional hay la marca de un grado cero de la proporción: sería la coincidencia de las dos piezas.

41. Por ejemplo, para el verano de 1959, distancia de la falda al suelo: Cardin, 38 cm. Patou, 40 cm, Grès, 41 cm, Dior, 53 cm.

42. J. C. Flügel, *Psychology of Clothes*.

43. Véase H. Frei, *art. cit.*

44. Véase *supra*, 4.3, e *infra*, 17.3.

45. La lengua —injusta— obliga a llamar continuidad a la alternativa de lo continuo y lo discontinuo, división a la de lo dividido y lo no-dividido, clausura a la de la clausura y la abertura, etc.

46. Véase *infra*, 12.2.

47. P: posible — E: excluido.

48. Una prenda con dos extremos o colgantes simétricos *(echarpe, cinturón)* es asimilada a una prenda cortada por naturaleza, ya que puede estar cerrada, abierta, abotonada, (cinta), anudada, etc. (véase parágrafo siguiente).

49. Por eso si el orden estructural puede encontrarse con el orden tecnológico, no es esclavo de él: la división está aquí mucho más definida por su función estructural (es la que rige a las otras variantes de continuidad) que por su substancia.

50. *Parcialmente cortado* forma parte de la variante de integridad.

51. Tenemos aquí un nuevo ejemplo de una definición estructural y ya no lexicográfica, funcional y no ya substancial, sintagmática y no ya sistemática: la prenda sería lo que, con determinadas reservas, rechaza la variante de movilidad (porque es siempre móvil).

52. *Al nivel de las relaciones entre la lengua y lo real*, la nomenclatura representa una estructuración fuerte; pero al nivel de un ámbito mucho más particular, como es el del vestido escrito, la nomenclatura de las especies es un factor de estructuración menor.

10. Variantes de relación

«Un blusón abierto sobre un corpiño de punto»[1]

I. Variantes de posición

10.1. *Variantes de posición horizontal* (XXI), *vertical* (XXII), *transversal* (XXIII) y *de orientación* (XXIV)

Las variantes de posición asumen la situación de un elemento de vestimenta en un ámbito dado; por ejemplo, una flor puede estar situada a la derecha o a la izquierda de un corpiño, un pliegue arriba o abajo de una falda, un nudo delante o detrás de un vestido; una línea de botones puede ser vertical u oblicua. En todos los ejemplos se ve claramente que, como conjunto de variantes, la posición implica la relación de un elemento preciso y de un espacio; el espacio no puede ser otro que el del cuerpo, tal como está orientado[2] tradicionalmente, ya que la prenda de referencia (corpiño, falda, vestido) no hace más que reproducir el espacio del cuerpo; de modo que tendremos un campo horizontal, según el objeto pueda desplazarse virtualmente hacia la derecha o hacia la izquierda, un campo vertical, según pueda desplazarse hacia arriba o hacia abajo, y un plano transversal, según pueda desplazarse hacia adelante o hacia atrás; esos tres planos, provistos cada uno de sus variaciones internas, corresponden a las tres primeras variantes de posición. La última variante, que denominaremos variante de orientación, tiene una organización algo distinta: por una parte pone en relación con el espacio de la prenda y del cuerpo, no un elemento puntual *(broche, flor, nudo)*, como en las otras variantes de posición, sino una línea de elementos *(botonadura)* o un elemento lineal *(escote)*; y por otra parte, como no existe en el vestido de Moda una línea especialmente transversal, la variante de orientación sólo moviliza el espacio central del cuerpo; su variación sólo afecta a la oposición de lo vertical y lo horizontal *(botonadura vertical u horizontal)*. Esas variantes tienen la misma estructura: es una estructura simple y bien saturada (salvo en el caso de la variante de orientación, de la que un término es defectivo); para cada una hay dos términos polares: *a la derecha/a la izquierda; arriba/abajo; delante/*

detrás; horizontal/vertical; un término neutro: lo que no está ni a la derecha ni a la izquierda es mediano *(en medio);* lo que no está ni arriba ni abajo es también mediano *(a media altura);* lo que no está ni delante ni detrás del cuerpo está en un lado *(en los lados, en el lado);* lo que no es ni vertical ni horizontal es *oblicuo;* y por último un término complejo: lo que está a la derecha a la vez que a la izquierda está en ambos lados *(a lo ancho);*[3] lo que está arriba y abajo está *a lo largo* de la prenda; lo que está delante y atrás está *alrededor;* únicamente la variante de orientación no tiene término complejo. Todos esos términos son, en la lengua, términos de pura denotación, sin variación terminológica notable (salvo *encaramado* e *inclinado* en el caso del tocado y *en guirnalda* para las flores); conviene mantenerlos dentro de su valor adverbial: *por el lado* e incluso *en los lados, en la parte de delante* (y eventualmente *en la espalda*) son localizaciones inmateriales que no deben ser confundidas con los géneros correspondientes, que, por su parte, son fragmentos de materia de vestimenta *(lado, delante, detrás).* Pueden agruparse las cuatro variantes de posición en el cuadro siguiente:

	1	2	NEUTRO	COMPLEJO
XXI. *Posición horizontal*	a la derecha / derecha	a la izquierda / izquierdo	(mediano) / en medio	a lo ancho / en ambos lados
XXII. *Posición vertical*	arriba / alto (adv.) / encaramado	abajo / bajo (adv.) / hundido	mediano / a media altura / justo	a lo largo / a lo largo / en altura
XXIII. *Posición transversal*	adelante / delante / por delante	atrás / detrás / por detrás	al lado / en los lados / en el lado	circular / alrededor / en guirnalda
XXIV. *Orientación*	horizontal	vertical	oblicuo	—

Las tres primeras variantes de posición son muy móviles, ocupan fácilmente lo que podría llamarse la punta del sentido; modifican a otras variantes (concretamente la división, la clausura, la fijación: *abotonado a lo largo, cruzado detrás, cerrado por la izquierda,* etc.).

10.2. *Derecha e izquierda, arriba y abajo*

Sabemos que, aplicada al vestido, la alternativa de la derecha y de la izquierda corresponde a una diferencia considerable de significados sexuales, éticos,[4] rituales[5] o políticos.[6] ¿Por qué esa oposición produce sentidos tan fuertes? Probablemente porque como el cuerpo es perfectamente simétrico en su plano horizontal,[7] la situación de un elemento en la derecha o en la

izquierda es un acto necesariamente arbitrario, y sabemos hasta qué punto la falta de motivación refuerza el signo; quizás la antigua distinción, de naturaleza religiosa, entre la derecha y la izquierda *(la siniestra)* no ha sido otra cosa que una manera de exorcisar el vacío natural de esos dos signos, la libertad (vertiginosa) de sentido que liberan. *Derecha* e *izquierda* no pueden, por ejemplo, prestarse a ninguna metáfora; eso se ve claramente en política en que una misma condición (la disposición de los asientos en un hemiciclo legislativo) produce aquí una oposición simplemente denotante *(derecha/izquierda)*, mientras que si se trata de *arriba* y *abajo* la oposición se vuelve fácilmente metafórica *(montagne/marais)*.* La variante de posición vertical *(arriba/abajo)* tiene en realidad menos importancia porque, sin duda, en ese plano, las divisiones del cuerpo bastan para distinguir zonas de orientación distintas por naturaleza, y no por decisión; hay muy poca simetría entre la parte de arriba y la parte de abajo del cuerpo;[8] marcar una región con un elemento no es crear una nueva disimetría (que, en el caso de *derecha/izquierda*, era tanto más valiosa por cuanto era artificial); en razón de la misma conformación del cuerpo humano, *arriba* y *abajo* son regiones que difícilmente pueden intercambiarse y es cosa sabida que hay muy poco sentido allí donde casi no hay libertad;[9] *arriba* y *abajo* son posiciones que se tiende siempre a dinamizar, es decir a transformar en *montante* y en *cayente*, términos que pertenecen a la variante de movimiento.

II. Variantes de distribución

10.3. *Variante de adición* (XXV)

Aprehendidos en un proceso semántico, los propios números, a despecho de la naturaleza progresiva, igual e infinita de la escala numérica, se convierten en seres funcionales cuya oposición significa;[10] de este modo, el valor semántico del número no depende de su valor aritmético sino del paradigma del que forma parte: «1» no es el mismo ser si se opone a «2» o si se opone a «varios»;[11] en el primer caso la oposición está definida (variante de adición); en el segundo, es repetitiva e indefinida (variante de multiplicación). Los términos de la variante de adición sólo pueden ser, en consecuencia, los primeros números; en general, más allá del 4 el número ya no es precisado y se pasa a la variante de multiplicación. En realidad la oposición-matriz es visiblemente la del 1 y el 2, entre la unidad y el dual; los otros términos aparecen como combinaciones o neutralizaciones; «4», aplicado esencialmente a los bolsillos y a los botones, se considera como 2 veces 2, en razón de la simetría a la que obliga de una manera espontánea ese número (en suma es el intensivo de 2); en cuanto al «3», es posible que semánticamente represente, mucho más que un término complejo (2 + 1), el grado neutro de la oposición 1/2 (es decir: ni 1 ni 2), en razón de la fuerza arquetípica de la pareja (o de la simetría); «3»

* Se trata aquí de las dos tendencias de la Asamblea de la Convención durante la Revolución Francesa *(N. del r.)*

es una especie de polo excéntrico del dual, su denegación; en definitiva es un dual fracasado, es el propio *impar;* «1» es, por otra parte, una especie de privativo de 2, como lo da a entender la expresión *uno solo.* Sabemos además que el dual ha proporcionado numerosos símbolos al vestido histórico: los Locos de la Edad Media y los payasos del teatro elisabetino llevan trajes bi-partidos y bi-colores, cuya dualidad simbolizaba la división del espíritu. El cuadro de esa variante puede establecerse de la forma siguiente:

Términos polares			Neutro	Intensivo
1	/ 2	/	3	/ 4
	bicolor degradado (de color)		[tricolor][12]	

10.4. *Variante de multiplicación* (XXVI)

La variante de multiplicación es la de la repetición indefinida; la expresión terminológica de su oposición, si la Moda hablara latín, sería con la mayor exactitud el paradigma multiplicativo: *semel/multiplex:*

uno /	múltiple
una vez	unos muchos unos[13] varias veces varios abigarrado multicolor

La multiplicación es una variante de empleo restringido, ya que choca fácilmente con un tabú de orden estético: el gusto. Podría decirse que la definición estructural del mal gusto va unida a esa variante: la depreciación de vestimenta se da la mayoría de las veces por la profusión de los elementos, de los accesorios, de las joyas *(una mujer cubierta de joyas).* Al ser eufemista, la Moda sólo puede notar la multiplicación si recurre a ciertos «efectos»: por ejemplo, crear una impresión de «vaporosos» *(enaguas, encajes),* término que sirve, en general, de mediación entre el significante de vestimenta y el significado de feminidad, o también una impresión de «riqueza» *(collares, pulseras),* a condición de que esa riqueza no sea heteróclita, fundamentada en una gran variedad de especies diferentes, sino que respete una unidad del material que la variante de multiplicación permite precisamente hacer significar.

10.5. *Variante de equilibrio* (XXVII)

Para que se dé la variante de equilibrio es necesario que el género al que afecta disponga de un eje cualquiera con relación al cual la simetría o la disimetría pueda declararse: este eje puede ser la línea mediana del cuerpo, ya vertical, ya horizontal; la prenda entera se considera asimétrica (normalmente se nota la disimetría) cuando por ejemplo la línea de cruzamiento de los bordes atraviesa el eje vertical del cuerpo de una manera irregular *(blusa, vestidos y abrigos asimétricos);* o también dos o más elementos están dispuestos de una manera disimétrica con relación a ese eje *(botones, adornos,* por ejemplo); o también elementos que van en parejas en razón de la conformación del cuerpo *(mangas, zapatos)* son disociados, convertidos en disimétricos por una diferencia de materia o de color: ese caso no existe en el vestido actual, pero hay que tenerlo en cuenta, ya que da cuenta de un hecho de vestimenta como el bipartidismo. De una manera más limitada, el eje de referencia puede ser también interior al elemento: la disimetría es entonces un desorden parcial que afecta a la forma de ese elemento, lo hace «desigual», «irregular» (por ejemplo el dibujo de un tejido). En cuanto a la propia oposición, puede decirse que se basa en la contrariedad *(simétrico/disimétrico); en contraste* puede ser considerado como una especie de término intensivo de la simetría: el contraste es una simetría reforzada y complicada a la vez, ya que supone dos líneas de referencia y ya no una sola (además ya vimos oposiciones parcialmente construidas sobre una relación de intensidad, como *cerrado/cruzado/enrollado).* El cuadro de la variante de equilibrio es, pues, el siguiente:

1	2	intensivo de 1
simétrico /	asimétrico /	en contraste
geométrico igual regular	desigual irregular	contrastado

Hasta ahora la Moda sólo ha roto la simetría constitutiva del cuerpo con infinitas precauciones; quizás porque, como se ha supuesto, la mujer está más unida a la simetría que el hombre; quizás también porque la inserción de un elemento irregular en un conjunto simétrico es símbolo de espíritu crítico y la Moda se resiste a cualquier subversión.[14] Sea como fuere, cuando la Moda altera la simetría del vestido lo hace más bien de una manera marginal, como toque leve, disponiendo de una manera irregular ciertos puntos discretos del adorno general *(atadura, adornos);* de todos modos nunca se trata de dar un espectáculo de desorden, sino más bien de dar al vestido un cierto movimiento: el desequilibrio (ligero) es sencillamente el apuntar de una tendencia *(inclinado sobre, volteado);* es sabido que el movimiento es una metáfora de la vida; lo

simétrico es inmóvil, estéril;[15] de modo que resulta normal que el vestido haya sido de una simetría rigurosa en las épocas conservadoras y que, emancipar al vestido sea, en cierto modo, desequilibrarlo.

III. Variantes de conexión

10.6. *La conexión*

Todas las variantes mencionadas hasta ahora, incluso relativas, podían aplicarse sin problema a un solo soporte *(falda larga, cuello abierto,* etc.); empleando el lenguaje de la lógica, cada una de ellas constituía un operador singular. Pero la Moda dispone también de operadores binarios, encargados de hacer surgir el sentido de la coordinación de dos (o varios) elementos de vestimenta: *blusa flotante sobre la falda; casquete haciendo juego con el abrigo; twin-set adornado con un pañuelo:* el modo de asociación de las prendas, constituye aquí únicamente esta punta de sentido que debe animar la unidad significante. En esos ejemplos no podemos encontrar más variante terminal que la propia combinación de los elementos materiales de la matriz. Ciertamente esta combinación puede ser variada: *hacer flotar, asociar, adornar,* cada una de esas relaciones supone paradigmas, y en consecuencia variantes distintas; pero en los tres casos tenemos la misma estructura,[16] que podemos condensar en la fórmula: OS1 ● V ● S2. La lengua relaciona en este caso dos soportes de vestimenta *(blusas y falda, casquete y abrigo, twin-set y pañuelo)* y sitúa el sentido final del vestido en la coexistencia de esos dos soportes: no es sino el modo de esa coexistencia lo que constituye la variante de la matriz. Por esta razón llamaremos *conectiva* a esa variante. En realidad las variantes de distribución son conectivas, ya que también ponen en relación dos (o varios) elementos materiales del vestido (dos bolsillos, las dos partes de una blusa); pero esa relación es en cierto modo inerte, ya puramente cuantitativa (adición y multiplicación), ya profundamente incorporada a la estructura del soporte *(blusa asimétrica):* la conexión no es explícita al nivel de la matriz; y sobre todo, la conexión propiamente dicha tiene un valor estructural particular: vimos que la relación que une a los elementos de la matriz (O)(S)(V) era de doble implicación o, como se dice también, de solidaridad: es una relación evidentemente sintagmática; al contrario, la relación introducida entre dos soportes por un conectivo es una relación sistemática, ya que varía según un juego virtual de oposiciones o paradigmas. Sin embargo, solidaridad y conexión son nociones muy próximas, y es cierto que al nivel de las variantes de conexión se produce una confusión particular del sistema y del sintagma; incluso podríamos llegar a definir los conectivos como simples variaciones retóricas de la solidaridad de la matriz. Lo que no lo permite es, por una parte, el hecho de que exista diversidad real de los modos de asociación *(flotante sobre, haciendo juego con, adornado con)* y por otra, por el hecho de que toda matriz de dos elementos *(un traje chaqueta y su casquete)*[17] sería incompleta y en consecuencia insignificante si no pudiese situarse el sentido de vestimenta en la propia

asociación de esos dos elementos *(y)*. Debemos recordar en este punto la ley del último sentido:[18] si la matriz dispone de una variante singular *(cárdigan ● cuello ● ● abierto)*, es esa variante *(abierto)* la que detenta el sentido, y en ese caso la asociación del cárdigan y del cuello puede ser sólo sintagmática sin que por ello el enunciado deje de ser significante; pero si falta esa variante *(un cárdigan y su cuello)*,[19] es necesario que el sentido revierta en cierto modo sobre los elementos que subsisten: la relación sintagmática que los une se incrementa entonces con una relación sistemática, es decir propiamente significante ya que forma parte de un paradigma *(haciendo juego con/disonante)*: trasladado allí a la obertura del cuello, el sentido es aquí trasladado a la asociación del cuello y del cárdigan: la propia abstracción de la conexión produce el sentido y no la materialidad de los elementos asociados. De modo que, en definitiva, los conectivos son hechos sistemáticos con pleno estatuto. Mucho más: el hecho de que en ellos la fusión del sintagma y del sistema es muy fuerte hace que la significación sea muy fina; eso lo vemos claramente en la lengua, en la que hechos sistemáticos extendidos a toda la frase (ritmo, entonación) recogen un sentido valloso: existe una especie de madurez semántica propia de los conjuntos de significantes supra-segmentales, como se dice en lingüística. Como acabamos de ver, la fórmula canónica de la conexión manifiesta en la matriz por lo menos dos soportes explícitos: O ● S1 ● V ● S2 *(blusa flotante sobre la falda)*. Evidentemente podemos encontrar matrices de tres soportes *(conjunto, sombrero de paja y tocado haciendo juego)*.[20] En todos estos casos, el objeto apuntado por la significación está constituido ya por el primer soporte, sobre el que la lengua llama la atención *(guantes haciendo juego con el abrigo)*[21] ya por el conjunto de los dos soportes, subsumidos implícitamente bajo la noción de *atuendo (conjunto, sombrero de paja y tocado)*; pero puede ocurrir que el objeto apuntado sea explícito y los soportes implícitos: en *colores combinados*, el objeto es todos los colores en causa, y los soportes están constituidos por cada uno de esos colores combinados con los otros;[22] esa elipsis vigorosa está muy próxima de los rasgos de la variante de distribución *(dos bolsillos)*, de la que hemos visto el carácter implícitamente conectivo.

10.7. *Variante de emergencia* (XXVIII)

La variante de emergencia da cuenta de la manera en que dos elementos contiguos se sitúan uno con relación a otro. La contigüidad puede ser vertical *(una blusa y una falda)* o transversal *(un abrigo y su forro, una falda y unas enaguas)*. El primer término de la variante *(por encima, por debajo)* corresponde al movimiento que hace que, de los dos elementos comprometidos como soportes en el rasgo, uno recubra al otro; como los dos soportes tienen una relación exactamente complementaria, existe fatalmente indiferencia semántica entre los términos, terminológicamente opuestos, del movimiento; si la blusa cae *por encima* de la falda, es que la falda va *por debajo* de la blusa: esa perogrullada no es inútil, ya que da cuenta del hecho de que únicamente el fenómeno de emergencia es significante; el orden en que se ejerce no lo es, ya

que podemos transformar la terminología sin modificar el sentido de vestimenta (ya vimos la misma ambigüedad en el caso de *marcado-marcante*); lo que importa al código es que entre los dos soportes *exista* emergencia; de modo que colocaremos debajo de un único y mismo término todas las expresiones de rebasamiento, cualquiera que sea la forma con que los soportes comprometidos estén efectivamente situados (*por encima, por debajo, sobre, en, debajo, flotante sobre, metido en*, etc.); una prenda puede incluso recubrir a otra por completo: una es aparente y la otra ocultada, pero la relación complementaria no cambia. A ese primer término, de terminología abundante y variada, sólo puede oponérsele un grado negativo: es el *a ras de*, expresión de todos los casos de emergencia nula, en la que dos soportes son exactamente contiguos sin que uno rebase ni recubra al otro. De esta manera obtenemos el siguiente cuadro de la oposición:

por encima, por debajo	a ras de
abierto sobre, aparente, en, encabalgado, flotante sobre, insertado en, interior, metido en, oculto, sobre, surgiendo de	

La variante de emergencia da cuenta de un hecho de vestimenta importante, relativo a la historia y a la psicología del vestido: la apariencia de lo «interior». Quizás sea una ley histórica la de que las prendas del vestido estén animadas, en el transcurso del tiempo, por una especie de fuerza centrífuga: constantemente lo interno es empujado hacia lo externo y tiende a asomar, ya de una manera parcial, en el cuello, en los puños, en la parte de delante del busto, por debajo de la falda, ya completamente, cuando una prenda, en un principio interior, ocupa el sitio de una prenda exterior (el suéter, por ejemplo); ese segundo caso es sin duda menos interesante que el primero; ya que lo que vale estética o eróticamente es esa mezcla suspendida de aparente y escondido que la variante de emergencia debe de hacer significar. En suma, la emergencia tendría la función de mostrar lo oculto, sin por ello destruir su carácter secreto: de este modo se preserva la ambivalencia fundamental del vestido, encargado de mostrar una desnudez en el mismo instante en que la oculta; esa es por lo menos la interpretación psicoanalítica que dan ciertos autores;[23] el vestido tendría en el fondo la misma ambigüedad de una neurosis: se ha llegado a compararlo con el sofoco de pudor que invade el rostro, como signo paradójico de lo secreto.

10.8. *Variante de asociación* (XXIX)

Dos elementos de vestimenta pueden declararse *afines, disonantes*, o, de una manera neutra, simplemente *asociados;* esos son los tres términos de la variante de asociación.

1	2	Neutro
haciendo juego con	/ disonante /	asociado a
aliado a gemelo idéntico a unido a	cortado de dual de	que acompaña y sobre

El primer término *(haciendo juego con)* es con mucho el más frecuente; implica una armonía verdadera *(alianza)* entre los soportes que une; esa armonía puede llegar hasta la identidad si, por ejemplo, los dos soportes son del mismo tejido. Cuando el juego se da de una manera absoluta, es que el segundo soporte (implícito) es, o bien el atuendo en general, o el primer soporte propiamente, desdoblado a través de una estructura reflexiva *(colores combinados)*. El juego provoca numerosas metáforas, todas referentes a la afinidad y concretamente a la pareja *(Topos y tejidos ligeros están hechos el uno para el otro)*.[24] El segundo término *(disonancia, dual)* es evidentemente raro: la Moda es eufemística; sólo admite la contrariedad camuflada bajo lo excitante. El término neutro es mucho más frecuente; corresponde a una correlación pura, significante en sí, sea cual fuere su valor; sin duda la Moda es tan constantemente eufemística que la simple expresión de una relación tiende a hacer de esa relación una afinidad: *broche sobre el bolsillo* no puede ser desarmónico; pero esa afinidad no se expresa: el sentido nace de un simple encuentro entre el broche y el bolsillo; esa especie de desnudez de la relación está presente en la discreción de la terminología: a veces es una simple proposición *(en)* o una simple conjunción *(y)*; y si el enunciado de los rasgos de asociación es a menudo complejo, no lo es por culpa de la variante, sino por la cadena de las matrices, la mayoría de las veces muy larga, cuando cada uno de los dos *relata* es por sí mismo al menos una matriz.

10.9. *Variante de regulación* (XXX)

Vimos que la variante de equilibrio regulaba la distribución de elementos idénticos y repetidos (bolsillos, botones). La variante de regulación da un sentido al equilibrio de elementos dispares *(una blusa y un pañuelo)*: se apodera de los conjuntos para decir cómo la diversidad, y a menudo incluso la contrariedad de sus elementos, produce a pesar de todo una unidad, y que esa unidad tiene un sentido: y como en general afecta a todo el espacio de vestimenta, es decir al atuendo, su acción, lejana a la vez que imperiosa, se parece bastante a la de una máquina sutil: la Moda *vigila* la compostura; aquí, acrecenta, acentúa, desarrolla; allá, disminuye o compensa. Esa variante comprende dos términos opuestos: uno de acrecentamiento de lo que viene dado ya, el otro de restricción; esos dos movimientos contrarios corresponden

a dos tipos de equilibrio (acumulación, oposición; y como el equilibrio de un conjunto, desde el momento en que deja de ser mecánico, sólo puede existir, en cierto modo, al nivel de un lenguaje (que es la descripción de la revista), esa variante, como la marca, tiene fundamentalmente una existencia retórica: cuanto más se *habla* el vestido, más fácil es regularlo. El primer término (aumento, acrecentamiento) es bastante raro, porque la mayoría de las veces el énfasis es asumido por la variante de marca; los dos términos *marcado* y *acusado* están muy próximos; la diferencia está en que *marcado* tiene por variación una denegación *(no-marcado)* mientras que *acusado* remite a un contrario de aserción *(mitigado);* y sobre todo en que la marca afecta a soportes simples y el acento a soportes dobles; en el primer caso, el soporte es marcado de una manera absoluta, en el segundo hay una sintaxis desarrollada, un soporte acusa al otro: *una estola hará más anchos los hombros.*[25] El término de compensación, mucho más frecuente, comporta numerosas metáforas: *mitigar, iluminar, calentar, alegrar, divertir, temperar;*[26] se trata siempre de equilibrar una tendencia por una dosis alopática de su contrario; también a la Moda le basta a menudo con asociar dos significados opuestos en un solo enunciado para producir una regulación de los significantes: *son camisas de fantasía, cosmopolitas... combinarlas con pantalones clásicos.*[27] En suma, en esos casos, la regulación se produce sola por el juego en cierto modo endógeno de los contrarios, como lo muestra claramente este ejemplo: *las joyas vistosas surgen de la sobriedad de los vestidos.* Todos esos hechos de regulación, por voluntarios que sean dado que la Moda es un sistema intencional, son como los mecanismos de refección de un objeto natural a través de una corrección cultural; todo ocurre como si, en un primer tiempo, el modelo se edificara solo y, en un segundo tiempo, la Moda interviniera conscientemente para corregir los excesos del trazo espontáneo; el soporte 2, del que emana en general la rectificación, es casi siempre de un volumen inferior al soporte 1 (confundido con el objeto apuntado), que le recibe: lo sutil y menudo actúa fuertemente: es una «nada» *(una rosa, un echarpe, un accesorio, una corbata pequeña)* que regula los grandes conjuntos *(un twin-set, un tejido, un traje, un vestido),* al igual que el cerebro rige a todo el cuerpo: desproporción capital en el sistema de la Moda, como lo comprobaremos al hablar del «detalle». El cuadro de la variante de regulación puede establecerse de la siguiente manera:

aumentado por /	compensado por
acusado por acusante ensanchado	alegrado con calentado por divertido iluminado por que añade una nota que viste mitigado temperado por

IV. La variante de las variantes

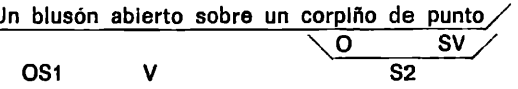
10.10. *Variante de grado*

Para acabar con el inventario de las variantes debemos recordar que el sistema de la Moda dispone de una variante particular, a la que hemos denominado *intensiva* o de una manera más general *variante de grado*, ya que corresponde terminológicamente a adverbios de integridad *(medio, completamente)* o de intensidad *(poco, mucho)*, y cuya característica es la de que sólo se puede aplicar a otra variante, y no ora a un género, ora a una variante, como las variantes normales: es, si se quiere, la variante de las variantes.[28] De variante tiene los caracteres fundamentales (oposiciones simples, memorables, de substancia inmaterial) pero su inventario sintagmático no puede seguir la lista de los géneros, sino únicamente la de las otras variantes. Su constitución particular hace que el intensivo ocupe siempre la punta extrema del sentido: nada se le puede añadir; corona al enunciado y es también el elemento más vacío, aunque el más significante; en *faldones levemente redondeados*,[29] hay una conmutación indiscutible del sentido de vestimenta entre *faldones (plenamente) redondeados* y *faldones levemente redondeados;* unos pueden estar de Moda y los otros pasados de Moda: es evidente, pues, que la variación de grado es la que se lleva el sentido final, y sin embargo esa variación es estructuralmente tributaria de la variante de forma *(redondeados).* La variación de grado puede afectar a la intensidad de la variante tutora *(muy suave, levemente transparente)* o a la integridad del soporte (es decir de la especie) a la que se aplica *(cuello medio abierto);* es raro que una variante pueda soportar una variación de intensidad a la vez que una variación de integridad; eso ocurre esencialmente en la forma *(semi-redondeado* y *levemente redondeado);* de modo que pueden preverse dos series de oposiciones, dos variantes, si se quiere, que por economía de presentación agruparemos en un único cuadro:

Integridad	ninguna / a medias / 3/4 / casi / completamente				
		semi-medio-		comple-tamente	
Intensidad	un poco / no mucho / mucho / dentro de los límites de lo posible				
	discreto levemente mesurado vagamente				
	menos / más				

La integridad fija el sentido sobre la proporción de espacio asignada a la variante que modifica; de modo que sólo puede aplicarse a variantes ligadas por naturaleza a la cualidad extendida del soporte: espacios con forma, líneas de división, de clausura, de fijación, de flexión, zonas de posición y de emergencia; la variante de grado indica la cantidad de espacio deducido del soporte por la variante tutora para hacerlo significar; las variaciones, pues, tienen firmes soportes, mesurados, en el caso de la integridad: los umbrales están más marcados que en la intensidad. La variación de intensidad es realmente menos definida; aunque los términos, por la propia naturaleza de la lengua que les sirve de mediación sean discontinuos, implica que su tutor pueda variar continuamente; el carácter progresivo de sus oposiciones es evidente en el empleo del comparativo: *un vestido más o menos largo según la estación, según la hora.* Ocurre que aquí el sentido se organiza aproximadamente alrededor de dos polos, uno reducido *(un poco)*, otro enfático *(mucho)*. El polo reducido dispone de numerosas metáforas, cuyo empleo depende de la variante tutora *(echarpe anudada negligentemente, cinturón suavemente abrochado, anchura discreta y mesurada)*, porque la Moda se esfuerza siempre en hacer prevalecer la discreción. La variante de grado sólo comporta tres casos de imposibilidad sintagmática: la aserción de existencia, la adición y la multiplicación: para esas tres variantes tutoras la progresión queda excluida: su conmutación es radicalmente alternativa: *llevar una americana o no llevarla, un bolsillo o dos.*

Notas

1. 

2. Este espacio es evidentemente el mismo que el que ha dado lugar a las tres primeras variantes de medida (9,V).

3. No hay que confundir *por ambos lados* (derecha e izquierda) y *en los costados* (por costado).

4. Puede encontrarse la repartición étnica de los modos de cruzar el vestido en A. Leroi-Gourhan, *Milieu et Techniques*, p. 228.

5. Sobre la oposición derecha/izquierda en etnología, véase Cl. Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, p. 190.

6. En 1411, los borgoñones llevaban la corneta a la derecha y los de Armañac a la izquierda.

7. Véase la cita de Pascal, *supra*, 9.15.

8. *Cabeza/pies, Tronco/caderas, brazos/piernas* son oposiciones útiles, pero son situacionales (con relación al centro del cuerpo), no formales.

9. Por lo menos el cuerpo se considera de este modo en nuestra civilización; pero fuera de ella, Lévi-Strauss ha notado la fuerza de la oposición arriba/abajo, que permite a los indígenas de Hawai anudarse el taparrabos alrededor del cuello y no en la cintura, en señal de la muerte de un jefe (*La Pensée sauvage*, p. 189); lo que aquí llamamos *naturaleza* no es otra cosa, evidentemente, que *nuestra* naturaleza.

10. Queda por establecer una semántica de los números, ya que aquí la connotación es de una riqueza increíble: para convencernos basta con abrir un

periódico y reconocer el lugar considerable de las anotaciones de números (véase Jacques Durand, «L'Attraction des nombres ronds...», en *Revue Française de Sociologie*, julio-septiembre de 1961, pp. 131 a 151).

11. Es por lo que habría que escribir en el primer caso «1» y en el segundo *uno*.

12. *Tricolor* no puede ser un buen término de Moda, en razón de la connotación patriótica, muy fuerte, ligada a la palabra.

13. *Des:* artículo indefinido plural de un, una. De ser traducible sólo sería significante si se opusiera vestimentariamente a *un*.

14. Buytendik, citado por V. F. Kiener, en *Kleidung, Mode und Mensch*, Munich, 1956, p. 80. El uniforme militar es el vestido más simétrico existente.

15. Sin querer pasar indebidamente del orden biológico al orden estético, debemos recordar que la disimetría es una condición de la vida: «*Determinados elementos de simetría pueden coexistir con ciertos fenómenos, pero no son necesarios. Lo necesario es que ciertos elementos de simetría no existan. La disimetría es la que crea el fenómeno*» (Pierre Curie, citado por J. Nicole, en *La Symétrie*, P.U.F., París, p. 83).

16. Blusa flotante sobre la falda (OS1 V S2)
Colgante haciendo juego con el abrigo (OS1 V S2)
Twin-set adornado con un pañuelo (OS1 V S2)

17. Un traje chaqueta y su casquete (S1 V S2) (O)

18. Véase *supra*, 6.10.

19. Un cárdigan y su cuello (S1 V S2) (O)

20. Conjunto, sombrero de paja y tocado haciendo juego (S1 S2 S3 V) (O)

21. Guantes haciendo juego con el abrigo (OS1 V S2)

22. Colores combinados (OS1, OS2... V)

23. Véase J. C. Flügel, *op. cit.*

24. Topos y tejidos ligeros están hechos el uno para el otro (OS V) (S1 S2) (O) V

25. Una estola hará más anchos los hombros (OS1 V S2)

26. Traje de tweed negro y blanco iluminado por una pequeña corbata azul (O SV1 SV2) (O SV) (O SV) (V OS) OS1 V S2

27. Camisa de fantasía con pantalones clásicos
Sé Sé
OS1 V S2

28. Es un auxiliar puro.

29. Faldones levemente redondeados
OS V2 V1

11. El sistema

«Esta es la tela, ligera o pesada»[1]

I. El sentido, libertad controlada

11.1. *Sujeciones sistemáticas y sujeciones sintagmáticas*

La producción de sentido está sometida a ciertas sujeciones; eso significa que las sujeciones no limitan el sentido, sino al contrario, lo constituyen; el sentido no puede nacer allí donde la libertad es total o nula: el régimen del sentido es el de una libertad controlada. En realidad, cuanto más se entra profundamente en una estructura semántica, más resulta ser el frente de las sujeciones, y no el de las libertades, el que mejor define a esa estructura. En el vestido escrito esas sujeciones pueden ser de dos tipos; pueden afectar a los términos de la variante, independientemente del soporte al que afecta (la aserción de existencia, por ejemplo, sólo puede comportar la alternativa pura del ser y del no-ser): entonces se trata de sujeciones sistemáticas; pueden afectar también a la asociación de los géneros y de las variantes: se tratará entonces de sujeciones sintagmáticas. Esta distinción es útil si se quiere aprehender en su conjunto la estructura del significante; de manera que hay que volver a examinar el problema de las sujeciones, primero a nivel del sistema, luego al del sintagma.

II. El rendimiento sistemático

11.2. *Principio figurado de las oposiciones: los «spots»*

El principio de toda oposición sistemática[2] se basa en la naturaleza del signo: el signo es una diferencia;[3] así podría compararse un juego de oposiciones a un abanico de «spots» recorrido por una aguja; el abanico es el propio paradigma o variante; cada spot corresponde a un término de la

variante; y la aguja es el enunciado, y en consecuencia la Moda o el mundo, ya que al notar el rasgo, el mundo o la Moda actualizan un término de la variante en detrimento de los demás. Los spots no alcanzados por la aguja del enunciado, es decir los términos de la variante que no son actualizados, forman evidentemente la reserva del sentido; si la teoría de la información llama *memoria* a esa reserva (a condición de que se aplique esta palabra al conjunto de los signos, y no a un simple paradigma), es que efectivamente, para ser activa, una oposición tiene que ser memorable: cuanto mejor organizada está esa reserva, más fácil es la llamada del signo. El número de los términos de una variante, y quizás más, como tendremos ocasión de comprobar, su organización interna, tienen una incidencia directa sobre el proceso del sentido, independientemente de las asociaciones a las que esa variante puede ofrecerse o no: es lo que podría llamarse el rendimiento sistemático de una variante. Recogiendo las treinta variantes analizadas, es posible distinguir tres grupos de oposiciones, correspondientes a tres tipos de rendimiento semántico.[4]

11.3. *Oposiciones alternativas*

En el primer grupo hay que colocar todas las oposiciones propiamente alternativas del tipo *sí/no (con/sin, natural/artificial, marcado/no-marcado,* etc.)[5] Esas oposiciones nunca comportan más de dos términos, no sólo de hecho (ya vimos que en otras ocasiones, en determinadas oposiciones, podía haber un término defectivo), sino también de derecho: por la propia naturaleza de la diferencia que constituye aquí el signo, la oposición no puede recibir ninguna mediación que sea consagrada por la lengua; un vestido se lleva *con o sin cinturón,* y entre la presencia y la ausencia del cinturón no es posible ningún estado intermedio. Esas variaciones pueden someterse también a la variante de grado: un costado puede estar *medio abierto,* el talle puede estar *levemente marcado,* aunque esté en los límites de la percepción, está absolutamente del lado de la marca. Ocurre que realmente en toda oposición alternativa, conforme al principio de las oposiciones fonológicas, la diferencia de dos términos se basa en la presencia o la ausencia de un carácter (que se denomina precisamente *rasgo pertinente)*: ese carácter (existencia, marca, corte) es o no es: la relación de dos términos es de negación, no de contraste, y la negación no es especulable.[6]

11.4. *Oposiciones polares*

El segundo grupo comprende las oposiciones polares compuestas.[7] Cada variante comprende, en primer lugar, dos términos colocados en oposición equivalente *(esto/aquello),* luego un término neutro que excluye a ambos términos *(ni esto/ni aquello)* (ya vimos que, como sistema ético, la Moda hacía coincidir casi siempre el neutro y el normal, y como sistema estético se abstenía de notarlo: de manera que muchas veces el término neutro es defectivo),

y por último un término complejo *(esto y aquello a la vez);* este término es también fatalmente defectivo cuando los términos polares implican una cualidad (el peso, la suavidad, la longitud) extendida a un espacio del vestido tal que la cualidad sólo pueda aplicarse aquí y no allí (un soporte no puede ser parcialmente suave); y cuando ese término complejo es comprobado, puede representar ya una yuxtaposición de caracteres contrarios, de manera que el compromiso se realice al nivel del soporte entero (un sombrero abollado está formado de salientes y huecos), ya una indiferencia en notar un término más que otro (*doblado* corresponde a *indiferentemente vuelto o bajado*). La oposición de los términos polares parece generalmente de naturaleza contrastiva, por lo menos al nivel de la terminología: de hecho (pero ¿quién sabe lo que es exactamente un contrario?)[8] la oposición polar no está en absoluto definida por la presencia o la carencia de una marca, como en la oposición alternativa, sino por una escala implícita de acumulación, de la que la lengua nota hasta cierto punto los términos de llegada y de partida: de lo *ligero* a lo *pesado* hay la diferencia cuantitativa del peso, pero el peso está siempre presente: de manera que él no constituye el carácter pertinente, sino su cantidad, o si se prefiere, su dosificación. El fuerte rendimiento de la marca en las oposiciones observadas por la lingüística (por lo menos las de la segunda articulación) corresponde sin duda a un poder de la disimetría (o irreversibilidad), y en la misma medida en que las oposiciones equipolentes son simétricas, reversibles, corresponden a una economía más compleja de la significación; para seguir siendo eficaz, la estructura necesita, más que nunca, de la lengua: la lengua consigue organizar una variación acumulativa en variación polar y esta variación en variación significante porque se trata en este caso de cualidades (lo *pesado*) que la humanidad ha esencializado en parejas de contrarios absolutos *(pesado/ligero)* desde hace mucho tiempo.

11.5. *Oposiciones seriales*

El tercer grupo de oposiciones está muy próximo del segundo; comprende todas las oposiciones francamente seriales, acumulativas como las precedentes, pero que la lengua, esa vez, no organiza en funciones inmediatamente contrastivas.[9] Indiscutiblemente se pueden distinguir en una oposición serial dos polos de atracción, por ejemplo *apretado/flojo* en la serie de la variante de ajuste; pero la lengua no aísla de una manera absoluta esos términos contrastivos y, además, tampoco normaliza los grados de la serie; de lo que se deduce que la serie permanece abierta y que siempre se puede insertar un grado nuevo (eso se ve claramente en la longitud proporcional); en este último grupo de oposiciones la serie escapa siempre en cierto modo a la saturación.

11.6. *Oposiciones combinadas y anómicas*

Esos son los tres principales grupos de oposiciones. Hay que añadir algunas variantes de estructura compleja, o más exactamente,

'or sumisión de los dos términos de la oposición a un solo significado; ya que esulta evidente que en: *cárdigan de cuello abierto o cerrado según sea de 'sport o para vestir* la oposición de *abierto* y *cerrado* escapa a la neutralización, 'orque existen dos significados *(esport/vestir);* en el primer caso, la isyunción *(o)* es inclusiva, en el segundo es exclusiva.

1.9. *Papel del archi-vestema*

Volviendo una vez más al sistema fonológico, sabemos que los os términos de una oposición pertinente, pero neutralizable, se confunden en :l momento de la neutralización, en lo que se llama un archi-fonema ;así, en a oposición o/o *(botté/beauté),* en general neutralizada al final de la palabra, n provecho de o *(pot/peau),*[14] o se convierte en el archi-fonema de la oposición.)e una manera parecida una oposición de vestimenta sólo puede ser eutralizada en provecho, si así puede llamársele, de un archi-vestema; para 'igero/pesado el archi-vestema es el peso *(ésta es la tela, sea cual fuere su 'eso);* pero aquí el fenómeno de vestimenta se aleja del modelo fonológico; na oposición fonológica está realmente definida por una diferencia de marca: n término es marcado por un determinado carácter (rasgo pertinente) y el ıtro no lo es; la neutralización no se hace en provecho del término libre, sino n el del término genérico; pero todas las oposiciones de vestimenta no se ometen a esa estructura; las oposiciones polares, en particular, son de structura acumulativa: de *pesado* a *ligero,* hay siempre «peso»; dicho de otro ıodo, una vez neutralizada la oposición, el peso mantiene una cierta existencia onceptual. Eso explica que, provenga de donde provenga (de oposiciones lternativas, polares o seriales), el archi-vestema desempeña una cierta unción: la neutralización no es indiferente, constituye una redundancia (ya que a tela posee de todas maneras un cierto peso), y esa redundancia tiene sus onsecuencias en lo que respecta a la inteligibilidad del mensaje: la ısignificancia final del rasgo *(ligera o pesada)* traslada el efecto del sentido l elemento que le precede; en *ésta es la tela, ligera o pesada,* la tela es la que ignifica y la variante efectiva es la aserción de especie;[15] pero esa aserción, s acentuada, si así puede decirse, por el hecho de que va seguida de un nunciado de indiferenciación: cualquiera que sea su peso, la tela es la que ignifica; el archi-vestema tiene, en suma, la función de anudar con más fuerza l enunciado por contraste de una variante plena (la aserción de especie) y de na variante postiza, enunciada y esquivada a la vez; es este sin duda un enómeno de orden retórico, pero vemos que hay en el mismo código de estimenta un valor estructural: la expresión de la neutralización da un énfasis articular al resto del enunciado; en *este abrigo de viaje se puede llevar con sin cinturón,*[16] la neutralización de la variante de existencia *(con o sin)* efuerza visiblemente el apodictismo del significante (*este* abrigo más allá de a propia matriz *(abrigo),* el shifter *(este)* vierte un sentido incrementado sobre la nagen a la que remite.

IV. La reducción sistemática de la especie: hacia el vestido real

11.10. *Más allá de la regla terminológica: las variantes «invertidas»*

Varias veces hemos visto hasta qué punto la lengua, al relevar al código de vestimenta a través de las nomenclaturas abiertas de especie, dificultaba la estructuración del vestido escrito; esa dificultad no es insignificante ya que designa una tensión constitutiva de las sociedades humanas, desgarradas entre lo real y el lenguaje; incluso es para respetar esa tensión por lo que hemos seguido realizando el inventario del vestido de Moda sin evadirnos jamás de la regla terminológica, es decir sin ir a buscar detrás de la palabra los rasgos reales de los que puede estar compuesto el objeto nombrado. Sin embargo el inventario de las variantes permite abordar un nuevo análisis de las especies, ya que desde este momento podemos reducir sistemáticamente cada especie a un soporte provisto de una o varias variantes implícitas:[17] una faldita, por ejemplo, no es otra cosa que una falda provista constitutivamente de una variante de longitud *(falda ● corta)*.[18] Este análisis sólo puede ser marginal al sistema de la Moda escrita ya que obliga a transgredir la regla terminológica descomponiendo el objeto nombrado en rasgos innombrados; el interés del análisis es evidente y vamos a esbozarlo aquí a título indicativo, porque si miramos de proceder a una reducción sistemática de las especies (descubriendo las variantes «invertidas» en cada especie), abrimos entonces el paso del vestido escrito al vestido real: de modo que lo que se pone en cuestión es el análisis estructural del vestido real. Para ese boceto escogeremos dos géneros particularmente ricos en especies (y en consecuencia aparentemente rebeldes a la estructuración), el material y el color, e intentaremos ordenar la masa de sus especies en términos significantes.

11.11. *Clasificación semántica de las especies de materiales*

¿Cómo clasificar, *desde el punto de vista del sentido de vestimenta*, las especies de materiales? Vamos a proponer el siguiente operativo. El primer paso consiste en reconstituir grupos sinonímicos de especies, al nivel del corpus en su conjunto, colocando en un mismo grupo a todos los significantes que remiten a un único y mismo significado; tendremos, por ejemplo:

Grupo I: *Vestido* = *muselina, seda, shantung.*
Grupo II: *Invierno* = *pieles, lanas.*
Grupo III: *Primavera* = *crespón de China, lana ligera, punto.*
Grupo IV: *Verano* = *popelín, tusor, seda, tela, algodón.*
etc.

El segundo paso se basa en la siguiente constatación: la semántica de Moda es tan fluida que ocurre frecuentemente que el significante de un grupo pertenezca a otro grupo: *seda*, por ejemplo, forma parte del Grupo I y del Grupo IV; para seguir con la comparación lingüística, el significante común

a varios grupos quizás no tenga el mismo *valor* aquí que allá, lo mismo que dos sinónimos de la lengua; formalmente podemos reunir en un área única a todos los grupos que se comunican juntos a través por lo menos de un significante común; forman una red de especies próximas, donde circulan sentidos, sino idénticos, por lo menos afines: existe una demostración recíproca de una afinidad de los significantes entre sí y de los significados entre sí. Estas áreas no sólo son muy amplias, sino que incluso, en el caso del material, todas las especies complicadas pueden repartirse entre dos grandes áreas afines, unidas por una relación de oposición binaria, ya que la división de las áreas se produce cuando ya no comunican, es decir cuando el sentido ya no pasa de unas a otras; así todas las especies de materiales se adscriben bajo una oposición única; por el lado de los significados, la pertinencia (es decir, el sentido) opone un campo en el que dominan los conceptos de *vestir* y *verano* a otro campo en el que dominan los de *viaje* e *invierno*; por el lado de los significantes la oposición se da entre las *telas, algodones, sedas, organdís, muselinas, etc.* y *los popelines, paños, tweeds, terciopelos, pieles,* etc. ¿Eso es todo? ¿No se puede reducir la oposición que acabamos de descubrir, o cuando menos convertirla en una oposición conocida (ya que de momento no vemos ninguna de las variantes recogidas)? En este caso tendremos que recurrir una vez más a la prueba de conmutación; impone, esa prueba, reconocer el *elemento más pequeño* cuya variación comporta el paso de una área a otra, es decir, de un sentido a otro. Resulta que las dos áreas tienden manifiestamente una hacia la otra al nivel de una determinada especie, las *lanas,* que es común a las dos áreas, con *una sola diferencia*; y es esa diferencia, la más ínfima, la que realizará toda la oposición de sentido: en la área I, las lanas son *finas,* en la II, son *gruesas.* De lo que se deduce que desde el punto de vista significante todas las especies de materiales acaban colocándose bajo una oposición del tipo *fino/grueso* o, para ser más exactos, ya que se trata de tejidos y no de formas, *ligero/pesado:* esta oposición es bien conocida, es la de la variante de peso. De manera que nos vemos obligados a reconocer que en las especies de materiales, por numerosas que sean, el sistema afecta a una sola variante: el peso; si sobrepasamos la regla terminológica lo que significa es el peso, no la especie. Desde el momento en que se acepta censar lo implícito hay que admitir que la especie no es la última unidad significante; una misma especie, por ejemplo, puede ser dividida por la variante: el sentido pasa *al interior* de la especie *lanas.*[19] Además, ya que se trata de una alternancia, no queda excluida la posibilidad de encontrar el término neutro (ni fino, ni grueso, ni ligero, ni pesado): este es el caso del *punto,* significante amorfo, móvil, que puede circular de una área a otra; remite de una manera natural a un significado «pansémico» *(para cada día).*

11.12. *Clasificación semántica de las especies de colores*

Ocurre lo mismo con el color. Las especies (en apariencia muy numerosas) se adscriben también bajo dos áreas opuestas, que se pueden reconstituir según el mismo itinerario metódico que el del material, reuniendo

progresivamente a las especies sinonímicas. Y aún aquí el sentido separa, no dos colores-tipo, como cabría imaginar (por ejemplo el blanco del negro) sino dos cualidades; sin tener en cuenta la naturaleza física de los colores, sitúa a un lado de la oposición a los colores *vivos, claros, francos, brillantes,* y en el otro a los colores *obscuros, sombríos, sordos, neutros, pardos;* dicho de otro modo, el color significa, no por su especie, sino sólo por el hecho de que esté marcado o no; de manera que nos encontramos otra vez con una variante conocida invertida en las especies de colores para dividirlas semánticamente: la marca.[20] Ya sabemos que *de color* o *coloreado* denota, no la presencia del color, sino de una manera enfática su marca; también, así como el peso puede dividir una misma especie de tejido (lanas), de la misma manera la marca puede dividir una misma especie de color: el *gris* puede ser claro u obscuro, y esa oposición es significante, no el gris en sí. La oposición semántica puede perfectamente contradecir u olvidar los contrarios de colores planteados por el sentido común: en Moda, *negro* es un color pleno, marcado, en una palabra, es un color *coloreado* (asociado naturalmente al *vestir*); de forma que no puede oponerse semánticamente al *blanco,* que está en la misma área de lo marcado.[21]

11.13. *Los soportes implícitos: especies reductibles y especies simples*

Tal vez no puedan reducirse todos los géneros al juego de una variante singular tan fácilmente como con el material y el color. Por lo menos estamos seguros que una especie siempre puede ser definida por la combinación de un soporte simple y de algunas variantes implícitas. Dicho de otro modo, la especie no es más que el atajo nominal que economiza el enunciado de una matriz completa. ¿Qué es un soporte simple? Es una especie que no se puede descomponer con la ayuda de variantes conocidas; se podrían llamar a esas especies irreductibles especies epónimas, ya que son ellas, en general, las que sirven para designar el género de las que forman parte: *blusas, chaquetas, chalecos, abrigos, etc.;* esas especies genéricas se ofrecen a variantes explícitas *(una blusa ligera, una chaqueta con cinturón),* y basta con dar un nuevo nombre a esos sintagmas para crear nuevas especies: una falda corta será una *faldita,* un tocado sin casquete y sin alas, si es blando, será una *diadema,* etc.; así, cuanto más particular es la especie, más reductible resulta; cuanto más general es, menos fácil resulta descomponerla, pero también es más fácil encontrarla como soporte implícito en las especies reductibles.

1. Tela (ligera o pesada)
OSV (especie)

2. Es difícil evitar que la palabra *sistema (y sistemático)* tenga una cierta nbivalencia; el sistema es, en sentido restringido, el plano de los paradigmas opuesto plano de los sintagmas, y en sentido amplio, un conjunto de unidades, de funciones de sujeciones (sistema de la lengua, sistema de la Moda).

3. F. de Saussure, *Cours de Linguistique*, cit., p. 168: «*Lo que distingue el gno, eso es lo que lo constituye.*» La naturaleza diferencial del signo plantea dificultades réase R. Godel, *Sources*, p. 196) que no alteran, de todos modos, la fecundidad de la efinición.

4. La noción de *rendimiento* semántico, por aproximativa que resulte, a determinado la clasificación que viene a continuación, aunque sea mucho más isca que la clasificación de las oposiciones imaginada por J. Cantineau («Les Oppositions gnificatives», en *Cahiers F. de Saussure*, núm. 10, pp. 11 a 40.)

5. La oposición alternativa se encuentra en las siguientes variantes:

I. *Aserción de especie (a/(A - a)*. (La aserción de especie debe ser atada formalmente como una oposición binaria y substancialmente como el depósito e variantes implícitas, véase *infra*, 19.10).

II. *Aserción de existencia* (con/sin).

III. *Artificio* (natural/artificial).

IV. *Marca* (marcado/no-marcado).

XVI. *División* (cortado/no-cortado).

XVII. *Movilidad* (fijo/amovible).

XXVI. *Multiplicación* (uno/múltiple).

XXVIII. *Emergencia* (que asoma/a ras de).

XXX. *Regulación* (aumentado por/compensado por).

6. Denominamos aquí *oposición alternativa* lo que en lingüística sería na *oposición privativa*, definida por la presencia o la ausencia de una marca.

7. Estas son las variantes de este grupo:

VII. *Movimiento* (montante/descendiente/proyectado/volteado).

VIII. *Peso* (pesado/ligero/[normal]/----).

IX. *Suavidad* (suave/rígido/[normal]/----).

X. *Relieve* (saliente/hundido/liso/abollado).

XII. *Longitud* (absoluta) (largo/corto/[normal]/----).

XIII. *Anchura* (ancho/estrecho/[normal]/----).

XIV. *Volumen* (voluminoso/delgado/[normal]/----).

XV. *Dimensión* (grande/pequeño/[normal]/----).

XX. *Flexión* (levantado/vuelto/[recto]/doblado).

XXI. *Posición horizontal* (derecha/izquierda/en medio/a lo largo).

XXII. *Posición vertical* (arriba/abajo/a media altura/a lo largo).

XXIII. *Posición transversal* (delante/detrás/por el lado/alrededor).

XXIV. *Orientación* (horizontal/vertical/oblicuo/----).

XXIX. *Asociación* (de conjunto/disonante/asociado a/----).

8. Es fácil descubrir el eje afín de dos contrarios o, también, sus emas comunes, aunque no es más que retrasar el problema: ¿cómo definir semas contrastivos»?

9. Estas son las variantes de oposiciones seriales:

VI. *Ajuste* (ceñido/apretado/flojo/ahuecado).

XI. *Transparencia* (opaco/calado/transparente/invisible).

XXII. *Longitud* (proporcional) (1/3, 1/2, 2/3, etc.).

XVIII. *Clausura* (abierto/borde-con borde/cerrado/cruzado/etc.).

10. Las variantes de este grupo son las siguientes:

V. *Forma* (recto/redondeado/...).

XXVII. *Equilibrio* (simétrico/disimétrico/en contraste).

XXV. *Adición* (1/2/3/4).

XIX. *Fijación* (fijo/puesto...).

11. L. Hjelmslev, *Essais linguistiques*, pp. 96 ss.

12. Sobre los fundamentos fisiológicos del binarismo, véase V. Bélévitch, *op. cit.*, p. 74.

13. A. Martinet describe de este modo la neutralización (*Travaux de l'Institut de Linguistique*, Klincksieck, París, 1957, vol. II, pp. 7 y 8): «*Se habla en fonología de neutralización cuando, en un contexto definido en términos de fonemas, de rasgos prosódicos (supra-segmentales) y de límites entre elementos significantes (junturas), resulta inutilizable la distinción entre dos o varios fonemas que son los únicos que poseen determinadas características fónicas.*»

14. Para el 67 % de los franceses. Véase A. Martinet, *La Prononciation du français contemporain*, Droz, París, 1945.

15. \ La tela (ligera o pesada) /
OSV neutr.

16. \ Ese abrigo con o sin cinturón = viaje /
OSV neutr.

17. Variantes implícitas o afectantes.

18. Ya vimos que a menudo la especie *(un abrigo tres cuartos, una camisa esport)* está constituida por la solidificación de una antigua variante *(la longitud)* o de un antiguo significado *(esport)*, en cierto modo fosilizados en el nombre de la especie.

19. También está: *algodón* (I) *algodón plastificado* (II). *Plastificado*, raro, parece implicar una variante de relieve (liso, sin relieve) e induciría a pensar, en último análisis, que el propio peso remite a una idea de *clausura* o de *abertura* del material, nociones ambivalentes, ya que sirven tanto para la satisfacción de necesidades cenestésicas (calor) como de valores eróticos (transparencia).

20. Esas observaciones parecen unirse con las de la etnología (véase Cl. Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, p. 79).

21. Se sabe que en la Edad Media los colores vivos (y no tal o cual color) costaban muy caro y servían como valores de cambio o de regalo (G. Duby, R. Mandrou, *Histoire de la Civilisation française*, Armand Colin, París, 1959, 2 vols., páginas 360 y 383 ss.); versión castellana: *Historia de la civilización francesa*, Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 1963).

2. El sintagma

«Camisas estilo California, con grandes cuellos, de cuello abierto, de cuello pequeño, de cuello chino.»

. El rasgo de Moda

2.1. *Relación sintáctica y asociación sintagmática*

En Moda la sintaxis que une a las unidades significantes es una orma libre: es la relación de simple combinación que encadena un cierto úmero de matrices en un solo enunciado; en *vestido de algodón a cuadros rojos · blancos,*[1] seis matrices son unidas entre sí por una relación que no tiene quivalentes en la sintaxis verbal, y de la que hemos apuntado su carácter omográfico.[2] En el interior de la matriz, al contrario, la relación sintagmática s obligada; una relación de solidaridad o de doble implicación une el objeto, l soporte y la variante. Al ser libre e infinitamente combinatoria, la sintaxis le Moda escapa a cualquier inventario; la matriz es un sintagma finito, estable · numerable; y como la repartición de la substancia de vestimenta entre sus lementos es regular, ya que los soportes y los objetos están ocupados por os géneros, al permanecer inmaterial la variante se deduce que el rasgo de Moda (unión del género y de la variante) tiene una importancia metódica a la vez ue práctica; es por ello que llamaremos aquí asociación sintagmática, no a la intaxis de las matrices, sino a la unión del género con la variante; realmente l rasgo se ofrece al inventario, constituye una unidad de análisis cuyo manejo ermite dominar la masa de los enunciados de la revista y postular una ecensión regular de los fenómenos de Moda; y por otra parte, al estar lleno le substancia, el rasgo choca con sujeciones que ya no son de tipo lógico, sino ue provienen de lo real, ya sea físico, histórico, ético o estético: en suma, l nivel del rasgo, la relación sintagmática comunica con datos sociales y écnicos; es el lugar del sistema general de la Moda por donde el mundo «se invierte» en el sentido, porque es lo real el que, a través del rasgo, dictamina as posibilidades de aparición del sentido. La relación sistemática remite, por lo que parece (aunque la discusión sobre el binarismo permanece abierta),

a una memoria, o en cualquier caso a una antropología; la relación sintagmática por su parte remite seguramente a una «praxis»: tanta es su importancia.

12.2. *Las imposibilidades de asociación*

Algunos rasgos son posibles, otros no lo son, en virtud de ciertas determinaciones de hecho, ya que aquí es únicamente la substancia (la de los géneros y la de las variantes) y no la ley de Moda la que regula las posibilidades de aparición del rasgo. ¿Cuáles son, en general, las imposibilidades de asociación del género y de la variante, por lo menos las que pueden afirmarse en una civilización como la nuestra?[3] En primer lugar están las imposibilidades de orden material: un elemento demasiado tenue o filiforme por naturaleza (un tirante, una costura) no puede recibir la variante de forma; un elemento circular no puede ser largo; y de una manera más general, para todos los elementos que son enteramente parásitos de otro elemento *(forros, costados, cinturón, enaguas)* o del propio cuerpo *(pantis, medias),* la asociación del género y de determinadas variantes es en cierto modo inútil y rehusa la variación de lo *notado:* una *espalda* no puede tener un peso independientemente de la prenda de la que forma parte, las *medias* no pueden tener una forma propia. Luego vienen las imposibilidades morales o estéticas: un determinado número de prendas o de añadidos *(blusas, pantalones, delantes)* no pueden estar sometidos a la variante de existencia, ya que todavía no está admitido desnudar el pecho o el tronco; una espalda no puede ser saliente, un vestido no puede «no tener línea», en razón de las prohibiciones estéticas procedentes de la propia civilización (y no sólo de la Moda), o incluso de determinadas prohibiciones «psicológicas»: unas medias no pueden ser «cayentes», ya que serían una muestra de blandura y de negligencia.[4] Están por último las imposibilidades institucionales; entonces es el estatuto del género quien niega ciertas asociaciones (una chaqueta, protectora por función, no puede ser transparente, un accesorio se niega a la variación de movilidad, ya que es siempre móvil, una prenda principal no puede estar orientada, ya que es campo de orientación), o mejor aún de su definición: un cárdigan no tiene la libertad de ser abierto o no serlo, ya que precisamente lo que le define es la abertura mediana (por oposición al jersey); hemos visto[5] que los elementos que no estaban divididos ni eran móviles no tenían por que estar fijados; en todos esos casos, numerosos, la asociación es imposible porque en cierto modo sería pleonástica; de modo que la propia economía de la información excluye determinadas asociaciones. Y como la definición de la prenda está implicada en su nombre, resulta que finalmente es la lengua la que se encarga de regular las imposibilidades de aparición del rasgo; la sujeción sintagmática sólo podrá ceder si la propia lengua modificara sus nomenclaturas.[6]

12.3. *La libertad de alternativa*

Como se ha visto a menudo, el sentido sólo puede nacer de una variación. Las imposibilidades de asociación conducen todas a quitarle a la

variante su posibilidad de variación y por ahí a destruir el sentido. De modo que, en definitiva, es el sintagma el que regula el poder del sistema, y el rendimiento sistemático de una variante[7] depende de la zona de libertad que le es otorgada por la asociación sintagmática, es decir por el rasgo: es por ello que se ha podido decir (aquí mismo) que el sentido era siempre el producto de una libertad controlada. De modo que para cada rasgo hay un margen óptimo de libertad; por ejemplo, para que una prenda se ofrezca a la variante de artificio (es decir, para que pueda ser «imitada» es necesario que su definición no sea demasiado ambigua ni su función demasiado embarazosa: el accesorio es demasiado impreciso y los zapatos demasiado necesarios para que ambos tengan la libertad de ser «falsos». De manera que lo óptimo se sitúa siempre tan lejos de una libertad total como de una libertad nula: una prenda informe (libertad total) y una prenda absolutamente formada (libertad nula) no pueden ofrecerse a la variante de forma. De hecho, la mejor oportunidad que puede tener un género de asociarse a una variante es el detentar a esa variante, de forma implícita, pero sólo de una manera en cierto modo embrionaria: una falda se ofrece sin problemas a las variaciones de forma porque ya tiene, en sí, una determinada forma, pero esa forma no es aún institucional. El sentido, para nacer, explota de este modo determinadas virtualidades de la substancia; así puede definirse como la captura de una situación frágil, ya que si la virtualidad de la substancia se cumple prematuramente forma en seguida una especie nombrada y la variante desaparece; si la movilidad afecta demasiado pronto a la unión de dos prendas se obtiene una especie nombrada *dos-piezas*, que ya no tiene la libertad de ofrecerse a la variante de movilidad porque es móvil por estatuto.

12.4. *Reserva de Moda y reserva de historia*

La substancia determina dos grandes clases de asociaciones del género y de la variante: las posibles y las imposibles; esas dos clases corresponden a dos reservas de rasgos. La reserva de los rasgos posibles constituye la reserva de Moda propiamente dicha, ya que de esa reserva la Moda saca las asociaciones de las que constituye el propio signo de Moda; de todos modos no es más que una reserva: al comportar la variante varios términos, la Moda sólo actualiza uno por año; los demás, al tiempo que participan de lo *posible*, están *prohibidos*, ya que designan lo *pasado-de-moda*. Eso explica que lo prohibido es posible por definición: lo imposible (diremos excluido) no puede ser prohibido. Para cambiar, la Moda hace alternar los términos de una misma variante dentro de los propios límites de las asociaciones posibles; así hace que después de las *faldas cortas* vengan las *faldas largas*, después de la *línea acampanada*, la *línea recta*, ya que la asociación de esos géneros y esas variantes es totalmente posible; un inventario permanente de la Moda debería tratar únicamente de los rasgos posibles, pues la rotación de los rasgos de Moda sólo concierne a los términos de la variante y nunca a las propias variantes. Sin embargo, los rasgos excluidos del inventario de Moda, y que corresponden a los sintagmas imposibles, no son por ello irrecuperables,

ya que las imposibilidades de asociación, si bien son imperativas a la escala de una civilización dada, dejan de serlo a una escala más amplia: ninguna, sin duda, no es ni universal, ni eterna; otra civilización que no fuera la nuestra podría aceptar que las blusas fueran transparentes y las espaldas salientes, y otra lengua podría decidir que los cárdigans dejen de ser por definición prendas abiertas; dicho de otro modo, el tiempo puede hacer posibles asociaciones actualmente excluidas, el tiempo puede abrir sentidos cerrados desde muchos años, o incluso desde siempre; la clase de los rasgos imposibles forman una reserva; pero esta reserva ya no es la reserva de Moda, es, si así puede decirse, la reserva de historia. Se concibe que para usar de esta reserva, es decir para hacer posible una asociación imposible, es necesaria otra fuerza además de la de la Moda, ya que no se trata de realizar el paso de un término a otro en el interior de una misma variante, sino de la subversión de tabúes y de definiciones de las que la civilización ha hecho una verdadera naturaleza. La observación de los rasgos de vestimenta permite distinguir y definir estructuralmente tres tiempos: la Moda actual, la Moda virtual y la historia. Esos tres tiempos dibujan una determinada lógica del vestido; el rasgo actualizado por la Moda del año siempre es notado, y sabemos que en Moda lo *notado* es *obligatorio,* so pena de incurrir en la condena que lleva consigo lo pasado de Moda; los rasgos virtuales que participan en la reserva de Moda no son notados (ya que la Moda jamás habla lo *pasado de Moda),* forman la categoría de lo *prohibido*; por último, los rasgos imposibles (que ya vimos que de hecho eran históricos) son *excluidos,* deportados fuera del sistema de la Moda; encontramos aquí una estructura conocida en lingüística: la marca (lo notado), la ausencia de marca (lo prohibido) y lo que está situado fuera de la pertinencia (lo excluido), pero la estructura del vestido —y en eso radica su originalidad— tiene una consistencia diacrónica: opone la actualidad

Estructura del rasgo	*Ejemplo*	*Diacronía*	*Duración*	*Categoría lógica*
1. Género + un término de una variante posible.	Este año, triunfo de la línea acampanada.	Moda actual.	Un año.	Obligatoria.
2. Género + todos los términos de una variante posible.	Línea: recta/ redondeada/ cúbica, etc.	Reserva de Moda.	Corta duración.	Prohibido.
3. Género + una variante imposible.	Mangas abiertas.	Reserva de historia.[8]	Larga duración.	Excluido.

(la Moda) a una diacronía relativamente corta (la reserva de Moda) y deja fuera del sistema la larga duración:

II. El rendimiento sintagmático

12.5. *Definición sintagmática de un elemento: las «valencias»*

Géneros y variantes pueden —o no pueden— enlazarse entre sí, según reglas procedentes del mundo (es decir, en definitiva, de la historia); a partir de aquí puede considerarse a cada género por una parte y a cada variante por otra como dotados de un determinado poder asociativo, que se medirá por el número de elementos adversos a los que puede enlazarse para producir un rasgo significante; llamaremos a las relaciones de asociación de un elemento *valencias* (en el sentido químico del término); si la asociación es posible, la valencia será positiva, si la asociación es excluida, la valencia será negativa. Cada elemento (género o variante) está estructuralmente definido por un determinado número de valencias: así, el género *color* comporta 10 valencias positivas y 20 valencias negativas y la variante de suavidad 34 valencias positivas y 26 valencias negativas.[9] Cualquier género, como cualquier variante, están en cierto modo definidos por el número de sus valencias, ya que ese número mide hasta cierto punto su grado de exposición al sentido; al reconstituir, para cada género y para cada variante, el mapa de sus relaciones sintagmáticas, lo que hacemos es establecer una verdadera ficha semántica, con tanto poder de definición como una rúbrica lexicográfica, aunque esa ficha no comporte ninguna «alusión» al «sentido» del elemento. Paralelamente al léxico ordinario de la Moda *(tusor ≡ verano)*, podemos imaginar un verdadero léxico sintagmático que daría, para cada elemento, el detalle de sus asociaciones posibles y excluidas. De este modo se obtendrían «mapas» de afinidades combinatorias con valor de definición:

ACCESORIO: *Posible:* Existencia, Marca, Peso, etc.
Excluido: Forma, Ajuste, Movimiento, etc.
ARTIFICIO: *Posible:* Accesorio, Atadura, Faldón, etc.
Excluido: Media, Pulsera, etc.

Un léxico tal, al que podríamos llamar léxico estructural, tendría por lo menos tanta importancia como su vecino lexicográfico, ya que de él la Moda saca su sentido, es decir su ser, mucho más que de una tabla de significados arbitrarios, contingentes, y con existencia retórica. Debemos repetirlo: al nivel de esos paradigmas sintagmáticos, el mundo, lo real, la historia, «se invierten» en el sistema significante: antes de cambiar de sentido, los signos cambian de entornos, o mejor aún, es modificando sus relaciones sintagmáticas cuando cambian de sentido. La historia, lo real, la praxis no pueden actuar directamente sobre un signo (mientras ese signo, aunque sea inmotivado, no sea arbitrario), sino esencialmente en sus relaciones.

ero para la Moda escrita ese léxico sintagmático, está a su alcance (ya que el número de los géneros y de las variantes es razonablemente finito): evidentemente es éste el que deberá servir de base para ese inventario perpetuo de la Moda, sin el cual la difusión de los modelos de Moda en la sociedad real (objeto de la sociología de la Moda) escapará a cualquier análisis.

12.6. *Principio del rendimiento sintagmático*

Confrontar todos los mapas sintagmáticos suministrados por el inventario es comparar el poder semántico de los géneros y de las variantes entre sí; ya que resulta evidente que un género provisto de un número elevado de valencias positivas (el *borde*, por ejemplo) tiene más posibilidades de significar que un género para el cual ese número es débil (el *broche*, por por ejemplo). Llamaremos aquí *rendimiento sintagmático* al grado de exposición al sentido del elemento, aunque ya esté medido por el número de sus valencias; diremos, por ejemplo, que la oposición *largo/corto* tiene un fuerte rendimiento, porque se puede aplicar a un gran número de géneros. Hay que señalar que se trata de una evaluación estructural, si así puede llamarse, y no estadística, aunque ponga números en juego (en realidad muy simples: como mucho no es más que una contabilidad); lo que se cuenta, no es el número de ocurrencias reales de una relación sintagmática en el corpus estudiado, sino que son encuentros de principio, de estatuto; poco importa (al menos por el momento) encontrar cien veces en las revistas de Moda un rasgo como *una blusa ligera;* si el peso es una variante rica, no lo debe a esa repetición tan empírica,[10] sino al elevado número de géneros a los que esa variante puede afectar.

12.7. *Riqueza y pobreza de los elementos*

La riqueza de un elemento, es decir, el número elevado de sus valencias positivas, traduce por definición el propio estado de la reserva de Moda, ya que la Moda obtiene el cambio de sus rasgos de las variantes y de los géneros que pueden asociarse. Para las variantes, el posible de Moda es rico, principalmente al nivel de la aserción de especie, de la marca, del artificio, de la aserción de existencia, de la asociación, de la dimensión y del peso, y para los géneros, al nivel de los bordes, de los pliegues, de las ataduras, del peinado, de los cuellos, de los adornos y de los bolsillos. De manera que las variantes de identidad son las que detentan las mayores posibilidades de sentido; como esas variantes, al ser básicamente cualificativas, son las menos técnicas de todas (comparadas por ejemplo a las variantes de medida o de continuidad), puede decirse que el desarrollo «literario» de la Moda está bien reforzado estructuralmente: la Moda tiende a «recitar» el vestido más que a fabricarlo. En cuanto a los géneros más ampliamente ofrecidos al sentido, nos damos cuenta de que son esencialmente, no prendas principales, sino añadidos (cuellos o bolsillos) o elementos accesorios (pliegues, ataduras, adornos); así se

explica la importancia que da la Moda al «detalle» en la producción del sentido.[11] La pobreza de un elemento (o número elevado de sus valencias negativas), al contrario, corresponde a la reserva de historia, ya que remite a las asociaciones menos probables, que no podrían realizarse sin un trastorno mental o lingüístico. Las variantes más pobres son las variantes de posición y de distribución: existe una cierta inmovilidad topológica del vestido, y es en la orientación de los elementos donde la revolución del vestido sería más sensible. En los géneros más pobres encontramos elementos secundarios como el costado, la espalda, o las medias, pero también elementos importantes a los ojos de la Moda, como el material o el color; esa aparente paradoja nos lleva a distinguir entre la fuerza del sentido y su alcance.

12.8. *¿Alcance o fuerza del sentido?*

Fuerza y «alcance» del sentido están en efecto en relación inversa, ya que el alcance del abanico combinatorio de un elemento, banalizándolo, disminuye su poder de información. Encontramos la misma relación inversa al pasar del rendimiento sistemático al rendimiento sintagmático. Cuando la asociación de los géneros y de las variantes es limitada en extensión debido a su pobreza, la variación de sentido parece trasladarse intensivamente al pleno sistemático, es decir, allí donde existe una gran libertad de elección; en el caso del *estilo*, por ejemplo, la pobreza sintagmática del género está en cierto modo equilibrada por el rendimiento sistemático de algunas variantes a las que ese género puede asociarse: la aserción de especie y la forma, concretamente, suministran al estilo una riqueza de variaciones que explica la importancia del género en la Moda. Eso nos lleva a distinguir con precisión la extensión del sentido, de su fuerza; la fuerza del sentido depende de la perfección de la estructura sistemática,[12] o sea de la estructuración y de la memorabilidad de los términos asociativos; el alcance del sentido depende de su rendimiento sintagmático; y como ese rendimiento, ya lo vimos, es en definitiva histórico, cultural, la extensión del sentido traduce el poder de la historia sobre el sentido; jamás un ejemplo en la lengua: el paradigma asociativo de la palabra «industria» puede ser responsable de la «precisión» del término, de su esplendor semántico; pero la asociación sintagmática «*Comercio e Industria*», participando en la extensión del sentido, remite a una historia (el éxito de la expresión data de la primera mitad del siglo XIX). Cambiar la Moda implica pues vencer resistencias muy distintas según se ataque al orden sistemático o al sintagmático; si nos limitamos al plano sistemático, no hay la menor dificultad en pasar de un término paradigmático a otro, y esa es la operación privilegiada de la Moda, en el sentido restringido de la palabra (*falda larga/corta*, según el año); pero modificar el rendimiento sintagmático de un elemento, creando una nueva asociación (por ejemplo, *espalda saliente*), es recurrir fatalmente a instancias culturales e históricas.

III. El inventario permanente de la Moda

12.9. *La asociación típica*

Hemos visto que el análisis del sistema podía conducirnos a una estructuración del vestido real;[13] asimismo, el análisis del sintagma puede suministrar elementos para un estudio de la Moda real (o «llevada»); esos elementos son los rasgos de la Moda que denominaremos *asociaciones típicas.* La asociación típica es un rasgo (género ● variante) cuya importancia se debe al número elevado de sus ocurrencias reales en el corpus, es decir, en suma, a la trivialidad de la información que transmite:[14] *con/sin cinturón, talle marcado o no, cuello redondo o en punta, falda larga o corta, hombros anchos o normales, cuello abierto o cerrado,* etc. todas esas expresiones, ya se sabe, forman estereotipos que vuelven sin cesar en el inventario que la propia Moda realiza del vestido que ella escoge. La asociación típica expresa una doble economía: por una parte es el resultado de una selección representativa: la Moda elige, entre rasgos muy numerosos, lo que podríamos llamar los puntos sensibles del sentido: la asociación típica es la etapa de una conceptualización, permite definir en pocos rasgos una esencia de la Moda: es un sentido concentrado; por otra parte, ya que el rasgo típico encierra siempre una variante cuyo juego paradigmático permanece totalmente libre, designa con fuerza el lugar en que se desarrolla la oposición del *de moda* y del *pasado-de-moda,* o sea la variación diacrónica de la Moda: la *falda larga* es escogida por una parte como un rasgo global contra otros rasgos menos importantes *(falda larga o jersey largo)* y por otra contra el término adverso de su variante *(falda corta)*: en la asociación típica, la elección de la Moda resulta, pues, reducida y plena. De manera que lo que debemos observar son las asociaciones típicas si queremos conseguir, por un lado, un determinado ser de la Moda (lo que podríamos llamar sus rasgos obsesivos) y por otro, la libertad y, por lo tanto, los límites de sus variaciones (ya que, en la significación, cualquier libertad es controlada). La asociación típica no tiene un valor estructural, ya que su determinación es estadística pero sí tiene un valor práctico, y en eso prepara un paso de la Moda escrita a la Moda real.

12.10. *La Moda fundamental*

El cuerpo de las asociaciones típicas sólo es accesible a través de un determinado análisis. No obstante la Moda puede proceder de una manera inmediata a la elaboración de un resumen de sus rasgos y darlo a leer a sus consumidoras; esta fórmula es como el *digest* de la Moda triunfante (que, en general, es la Moda anunciada), la definición acelerada de la sincronía; lo que podríamos denominar la Moda fundamental. La Moda fundamental comprende, bajo el nombre de *grandes líneas* o *tendencias,* un número muy reducido de rasgos, ya que lo esencial es que la fórmula sea memorizable; así la Moda 195... es enteramente definida por el siguiente *digest: blusas suaves, chaquetas largas, espaldas oblicuas.* El paso de una Moda fundamental

a otra (al año próximo) puede hacerse de dos maneras: ya guardando la misma fórmula, pero permutando los términos de las variantes comprometidos en ella (*chaquetas largas* se convertirá en *chaquetas cortas*), ya haciendo desaparecer determinados rasgos y notando otros de nuevos (*chaquetas largas* puede sustituirse por *cintura alta*); el cambio de la fórmula puede ser únicamente parcial *(la longitud de las faldas permanece igual con relación a la pasada temporada).* Los rasgos comprometidos en una Moda fundamental son llamados muy a menudo *constantes* de la Moda; es decir que la relación de la fórmula y del resto del inventario es prácticamente el de un tema y sus variaciones; la Moda fundamental se da como una sujeción absolutamente general; es, si se prefiere, la *forma* de la Moda; las variaciones, constituidas por el conjunto de los enunciados de la revista corresponden, no a una palabra individual (éste sería el caso de una Moda «llevada», es decir «aplicada»), sino a una palabra que permanece totalmente institucional, como un formulario muy amplio en el que el usuario puede desear obtener una «conversación» hecha. En esa organización temática encontramos el modelo del vestido real tomado en su dimensión histórica más amplia (por ejemplo, también el vestido «occidental» puede resumirse en pocos rasgos), como si la Moda reprodujera en un espejo que disminuyese las relaciones de la inspiración fundamental o tipo permanente *(basic pattern)* postulada por Kroeber acerca de las épocas del vestido.[15]

12.11. *Inventario permanente de la Moda*

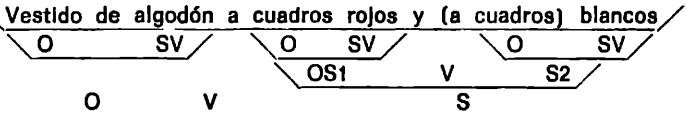
La propia Moda, pues, opera una selección entre sus rasgos sincrónicos, ya de una forma mecánica al nivel de las asociaciones típicas, ya de una forma reflexiva al nivel de cada Moda fundamental. Esta selección es empírica (aunque sea tributaria del sistema en su conjunto), de modo que introduce naturalmente a un inventario real (y ya no de principios) de la Moda. Ese inventario debería de ser doble: que tratase acerca del corpus escrito por una parte, y del vestido real (llevado) por la otra. Hacer el inventario del vestido escrito consistiría en registrar y vigilar cada año las asociaciones típicas y las fórmulas de la Moda fundamental, para observar las variaciones que presentan de un año a otro; de este modo podríamos tener, al cabo de algunos años, una idea precisa de la diacronía de la Moda y el sistema diacrónico estaría por fin al alcance.[16] En otra dirección, cada inventario de la Moda escrita debería ser confrontado con un inventario que tratara del vestido real, mirando si los rasgos afirmados en las asociaciones típicas y la fórmula fundamental se encuentran en el vestido que las mujeres llevan realmente, según qué adaptaciones, qué olvidos y cuáles contravenciones; la confrontación de los dos inventarios permitiría captar la velocidad de difusión de los modelos de Moda de una manera extraordinariamente sutil, por poco que el inventario real se realice en regiones y medios distintos.

IV. Conclusión

12.12. *Clasificación estructural de los géneros y de las variantes*

Para terminar este inventario del significante de vestimenta, es necesario volver a la importancia metódica del sintagma. Ya vimos que la clasificación de los géneros y de las variantes adoptadas hasta el momento no estaba fundamentada estructuralmente, ya que se trataba de una clasificación alfabética en el caso de los géneros, y de una clasificación nocional en el caso de las variantes.[17] Los mapas sintagmáticos establecidos para cada género y cada variante deberían permitir abordar una clasificación estructural de los elementos, clasificación que hasta el momento hubiera sido prematura. Ahora podemos enfocar tres principios de clasificación de utilidad diferente. El primero consiste en clasificar el conjunto de los géneros desde el punto de vista de una sola variante y a la inversa; se agrupará, por ejemplo, en una primera clase (positiva) a todos los géneros que se asocian positivamente a la variante de existencia, y en una segunda clase (negativa) los que pueden ser asociados; en suma se trata de una clasificación interna a cada mapa sintagmático y tal como resulta de una simple lectura de esos mapas; aunque parcelaria, ya que debe renovarse cada mapa, una clasificación de este tipo puede ser útil si un día queremos estudiar de una manera exhaustiva (en forma de monografía) el campo diacrónico de un género o de una variante, por ejemplo la transparencia del vestido o la estructura histórica de la blusa.[18] El segundo principio de clasificación, fundamentado en el rendimiento funcional propiamente dicho, consiste en considerar como participantes de una misma clase a todos los elementos que tienen el mismo número de valencias de un mismo tipo (positivas o negativas); de este modo sacaríamos a la luz zonas isométricas de rendimiento sintagmático, útiles si quisiéramos emprender una historia estructural del vestido ya que entonces se podría seguir, a lo largo del tiempo, la estabilidad o la fragilidad de cada una de esas zonas. Por último, tratándose de los géneros y suponiendo que se mantenga el orden de las variantes aquí adoptado, aislando de mapa en mapa los paquetes de géneros afectados por las mismas valencias, se obtendrían grupos de géneros extraordinariamente coherentes, ya que serían géneros que se ofrecen de la misma manera a un determinado grupo de variantes; sea el grupo división-movilidad-clausura-fijación (del que hemos observado el carácter particularmente estructurado);[19] para este grupo, los géneros *Media, Casquete, Broche, Costura, Corbata* (entre otros) participan de una misma clase, ya que ninguno de ellos puede asociarse a ninguna de las 4 variantes: a la afinidad de las variantes entre sí corresponde, para este grupo de géneros, una comunidad de rechazo. Tal clasificación tendría la ventaja de presentar un cuadro ordenado de las posibilidades y de las imposibilidades de asociación; y especificando con sutilidad las razones contingentes (procedentes de sujeciones físicas, morales o estéticas) de esas imposibilidades y de esas posibilidades, podrían encontrarse afinidades culturales entre géneros de un mismo grupo.[20]

Notas

1. 

2. Véase *supra*, 6.11.

3. Acerca de la relatividad histórica de las imposibilidades, véase *Infra*, 12.4.

4. Sin embargo, por supuesto, un capricho —o sea, concretamente, una «moda»— puede atribuir a un hecho de vestido como la negligencia, el valor institucional de un signo (por ejemplo, en el vestido de los adolescentes).

5. Véase *supra*, 9.20.

6. La lingüística evidentemente se encuentra con el problema de las asociaciones imposibles; existe un análisis de incompatibilidad sintagmática en H. Mitterand, «Observations sur les prédéterminants du nom», en *Études de Linguistique Appliquée*, núm. 2, Didier, París, pp. 128 ss.

7. Véase *supra*, 11.7.

8. Sabemos que la Edad Media conoció las mangas abiertas.

9. Recordamos que el corpus estudiado ha descubierto 60 géneros y 30 variantes.

10. El número de las ocurrencias reales no es indiferente, pero debe interpretarse desde el punto de vista retórico: como toda obsesión, remite al usuario del lenguaje, no al propio sistema: informa sobre la revista, por ejemplo, no sobre la Moda.

11. Véase *infra*, 17.8.

12. Véase *supra*, 11.7.

13. Véase *supra*, 11.IV.

14. Puede decirse que cualquier repetición insistente de un rasgo constituye una asociación típica: la impresión de estereotipado es determinante.

15. A. L. Kroeber, citado por J. Stoetzel en *La Psychologie sociale*, p. 247; véase también Cl. Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, p. 119.

16. La fórmula fundamental recuerda evidentemente los rasgos esenciales del vestido femenino tratados por Kroeber en su estudio diacrónico; el inventario aquí sugerido trata de las Modas de débil diacronía.

17. Véase *supra*, 8.7 y 9.1.

18. Eso supone una traslación del vestido escrito al vestido real que ha sido esbozada en 11.4, a menos que nos contentemos con extender el estudio a la «poética» del vestido (véase *infra*, cap. 17).

19. Véase *supra*, 9.20.

20. Por ejemplo: géneros «parásitos», géneros «límites», géneros «filiformes», etc.

2. Estructuras del Significado

13. Las unidades semánticas

«Sweter para las noches frescas de otoño durante un fin de semana en el campo.»

I. Significado mundano y significado de Moda

13.1. *Diferencia de los conjuntos A y B: la Isología*

Antes de estudiar el significado del código de vestimenta debemos recordar[1] que los enunciados de la significación son de dos clases: aquellos en que el significante remite a un significado explícito y mundano (conjuntos A: *tusor* ≡ *verano*), y aquellos en que el significante remite de una manera global a un significado implícito, que es la Moda de la sincronía estudiada (conjuntos B: *una torera corta, talle en la cintura* ≡ [*Moda*]). La diferencia de los dos conjuntos radica en el modo de aparición del significado (ya vimos que la estructura del significante era la misma en ambos casos: siempre es el vestido escrito); en los conjuntos A, contrariamente a lo que ocurre en la lengua, el significado dispone de una expresión propia *(verano, fin de semana, paseo);* esa expresión está formada de la misma substancia del significante, ya que en ambos casos se trata de palabras; pero esas palabras no son las mismas; en el caso del significante participan del léxico del vestido y en el caso del significado del léxico del «mundo»; de modo que podemos tratar libremente el significado aparte del significante y someterlo a un ensayo de estructuración, ya que es mediatizado por la lengua; en los conjuntos B, al contrario, el significado (la Moda) se da al mismo tiempo que el significante; en general no dispone de ninguna expresión propia; en sus conjuntos B, la Moda escrita alcanza el modelo lingüístico, que sólo da sus significados «bajo» sus significantes; podría decirse que en tales sistemas, el significante y el significado son isólogos, ya que son «hablados» al mismo tiempo, la Isología hace generalmente muy difícil la estructuración de los significados, ya que no se les puede «despegar» de sus significantes (salvo si se recurre a un metalenguaje), como lo prueban las dificultades de la semántica estructural;[2] pero incluso en el caso de los conjuntos B, el sistema de la Moda no es el de la lengua; en la lengua hay pluralidad de significados; en la Moda, cada

vez que hay isología, siempre se trata del mismo significado: la Moda del año, y todos los significantes de los conjuntos B (rasgos de vestimenta) no son más que formas metafóricas. De todo ello se deduce que el significado de los conjuntos B escapa a cualquier estructuración. El único que podemos mirar de estructurar es el significado de los conjuntos A (significados mundanos y explícitos).

II. Las unidades semánticas

13.2. *Unidades semánticas y unidades lexicales*

Para estructurar los significados de los conjuntos A (los únicos que de ahora en adelante vamos a tratar), hay que fragmentarlos en unidades irreductibles. Estas unidades son, por una parte, *semánticas*[3] ya que provienen de una fragmentación del contenido; pero, por otra —al igual que para el significante— sólo podremos alcanzarlas a través de un sistema, la lengua, que tiene su propia expresión y su contenido: *fin de semana en el campo* es claramente el significado de un signo de vestimenta cuyo significante se da más lejos *(sweter de lana gruesa),* pero es también el significante (frase) de una *proposición* lingüística. De modo que las unidades semánticas serán verbales aunque nada les obliga a seguir teniendo la dimensión de la palabra (o del monema): de hecho, no tienen por qué coincidir con las unidades lexicales. Además, como lo que interesa al sistema de la Moda es su valor de vestimenta y no su valor lexical, no hay por qué preocuparse, en definitiva, por su sentido terminológico: *fin de semana* tiene indiscutiblemente un sentido (es la parte final y ociosa de la semana), pero se puede hacer abstracción de ese sentido para considerar tan solo el significado de *sweter.* Esta distinción es importante, ya que deja prever que habrá que recusar toda clasificación ideológica de las unidades semánticas (por afinidades conceptuales),[4] a menos que esa clasificación coincida con una clasificación estructural provinente del análisis del propio código de vestimenta.

13.3. *Unidades significantes y unidades semánticas*

En la lengua, algunas unidades del significado están perfectamente ligadas a determinadas unidades del significante, ya que hay isología: al fragmentar un enunciado del significante en unidades mínimas (unidades significativas), definimos a la vez unidades de significados concomitantes.[5] Pero en Moda el control del significante no puede ser tan determinante; en realidad es frecuente que combinaciones de matrices (y no una sola matriz) cubran un solo significado terminológicamente infragmentable (reducido a una única palabra): la unidad del significante (la matriz O.S.V.) no puede designar con seguridad la unidad semántica. De hecho, en el sistema de la Moda, la condicionante es la unidad de la relación (o sea, de la significación: a un

significante total le corresponde un significado total;[6] en: *sweter de lana gruesa = fin de semana de otoño en el campo,* no hay una correspondencia codificada entre los componentes del significante y los del significado: el sweter no remite especialmente a fin de semana, la lana al otoño y su grosor al campo, ya que incluso si existe una cierta afinidad entre el frío leve del otoño en el campo y el calor de la lana, esa afinidad es global, y además revocable, ya que el léxico de la Moda cambia cada año: *lana* puede significar también *primavera en la Riviera.*[7] Así no podemos hacer corresponder unidades minimales de significante con unidades minimales de significado de una manera estable; el sentido sólo puede presidir la determinación de las unidades semánticas al nivel de la significación global: el enunciado del significado debe ser recortado bajo el control del significante general (enunciado del significante), no bajo el de sus unidades parcelarias. Ese control general sería inoperante si en Moda sólo encontrásemos significados íntegramente nuevos o íntegramente repetidos: ¿cómo recortar lo que cada vez puede ser único o idéntico? Aunque ese no es el caso: la mayoría de los enunciados del significado mezclan elementos ya conocidos porque los hemos encontrado, diversamente combinados, en otros enunciados; enunciados como *fin de semana en el campo, vacaciones campestres, fin de semana mundano, vacaciones mundanas,* son todos reductibles porque comportan elementos comunes y, en consecuencia, móviles: el hecho de que *fin de semana, mundano, vacaciones, campo,* se encuentren en enunciados (parcialmente) distintos permite constituir esas expresiones en unidades semánticas, adecuadas para formar una verdadera combinatoria; ya que al cambiar de enunciado, cada una de esas unidades cambia de significante global, y precisamente es la conmutación del signo lo que permite localizarlas; basta pues con someter los enunciados del significado a esa nueva prueba de conmutación para establecer un inventario de las unidades semánticas dentro de los límites del corpus estudiado.

13.4. *Unidades usuales y unidades originales*

Con todo, las unidades móviles (es decir, repetidas) no agotan la totalidad de los enunciados del significado; determinados enunciados o ciertos fragmentos de enunciados están constituidos por notaciones únicas, por lo menos a la escala del corpus; son, si se prefiere, *hapax legomena;* esos hapax son también unidades semánticas, ya que están unidos a un significante global y participan del sentido. De modo que tendremos dos clases de unidades semánticas: unas móviles y repetidas (las denominaremos unidades usuales), otras constituidas por enunciados o residuos de enunciados que no se ofrecen a la repetición (las llamaremos unidades originales). Podemos distinguir cuatro modos de encuentro de las unidades usuales y de las unidades originales: 1) una unidad usual puede constituir por sí sola un enunciado *(para el verano);* 2) un enunciado puede estar formado únicamente por unidades usuales *(noches de verano en el campo);* 3) el enunciado puede combinar unidades usuales y una unidad original *(vacaciones-de invierno-en Tahití);* 4) el enunciado puede estar totalmente constituido por una unidad original (por definición no puede

ragmentarse), sea cual fuere su amplitud retórica *(para hacer una entrada espectacular al café al que va cada día)*. A esa distinción no podemos asegurarle un contenido estable, ya que bastaría con aumentar el corpus para transformar quizás una unidad original en una unidad usual, desde el momento en que la encontraríamos combinada; además no tiene ninguna influencia en la estructura de los enunciados: los modos de combinación son los mismos para todas las unidades: sin embargo es necesaria porque las unidades usuales no provienen del mismo «mundo» que las unidades originales.

13.5. *Unidades usuales*

Las unidades usuales *(tarde, noche, primavera, coctel, compras,* etcétera), cubren nociones y usos que pertenecen al mundo social real: las estaciones, las fiestas, el trabajo: incluso si esas realidades se dan a menudo bajo un aspecto demasiado lujoso y caen en una cierta irrealidad, fundan instituciones, protocolos, leyes incluso (la noción de fiesta legal), que pertenecen a una auténtica praxis social. De modo que puede presumirse que las unidades semánticas usuales del vestido escrito designan en lo esencial las funciones propias del vestido real (llevado); por sus unidades usuales la Moda se comunica con lo real, incluso si lo real está marcado por la retórica de la Moda con una señal constantemente festiva, eufórica; el conjunto de las unidades usuales del vestido escrito sería, en suma, la versión fotogénica de las funciones reales del vestido llevado. El origen práctico de las unidades usuales explica que esas unidades correspondan en su mayor parte a unidades lexicales *(fin de semana, compras, teatro),* aunque estructuralmente no estén obligadas a ello: la palabra, en el sentido corriente del término, es en efecto la condensación fuerte de un uso social:[8] su naturaleza estereotipada corresponde al carácter institucional de las circunstancias que resume.

13.6. *Unidades originales*

Las unidades originales *(para acompañar a los niños al colegio),* pertenecen de ordinario al vestido escrito y tienen pocas posibilidades de tener ciertas garantías en la realidad social, al menos en su forma institucional; sin embargo no es un estatuto flojo y nada prohíbe que una unidad original se convierta en una unidad usual; en *vacaciones en Tahití,* Tahití es un hapax, pero bastaría que la voga, las agencias de viaje y sobre todo el aumento del nivel de vida hagan de Tahití un lugar de verano tan institucionalizado como la Costa para que ese nombre de lugar se convierta en un significado de vestimenta usual. Hasta ahí, la unidad original es, en general, un índice de utopía; remite a un mundo de ensueño, que tiene la precisión onírica de las contingencias complejas, sabrosas, raras, inolvidables *(paseo a dos por los muelles de Calais);* estrechamente tributarias de la palabra de la revista, las unidades originales participan del sistema retórico del enunciado; raramente corresponden a simples unidades lexicales sino que requieren, al contrario, un desarrollo

fraseológico;[9] ocurre que en realidad esas unidades son raramente conceptuales: tienden, como todo sueño, a tomar la estructura de una verdadera narración *(como vivo a 20 km de una ciudad grande, debo coger el tren tres veces por semana,* etc.). Al ser cada una por definición, «hapax», las unidades originales contienen una información más fuerte que las unidades usuales;[10] a pesar de su originalidad (es decir, en términos informacionales, de su carácter absolutamente inesperado), son del todo inteligibles ya que están transmitidas por la mediación de la lengua y el *hapax* se encuentra en el nivel del código de vestimenta, no en el del código lingüístico. Tampoco podemos recogerlas por orden, en razón de su naturaleza ordinariamente fraseológica (sería más fácil clasificarlas por su significado retórico).

III. Estructura de la unidad semántica

13.7. *El problema de los «primitivos»*

Nada impide, en principio, examinar la posibilidad de fragmentar la unidad usual en elementos más pequeños (siempre que sean significantes a nivel de vestimenta); eso supondría ir más allá de la palabra (ya que las unidades usuales tienen con facilidad la dimensión de la palabra) y distinguir varias partes intercambiables dentro del significado que esta palabra representa; ese intento de fragmentación del significado-palabra es conocido por la lingüística: es el problema de los «primitivos» (la noción ya la encontramos en Leibnitz), que concretamente ha sido planteado por Hjelmslev, Sörensen, Prieto,[11] Pottier y Greimas; la palabra *jumento* aunque constituye por sí sola un significante mínimo e infragmentable (salvo si pasamos a la segunda articulación) recubre dos unidades de sentido: *«caballo»* y *«hembra»*, cuya movilidad queda manifiesta por la prueba de la conmutación (*«puerco»* ● *«hembra»* = */cerda/*). De la misma manera se podría definir */almuerzo/* como un combinado semántico de acto (*«comer»*) y de temporalidad (*«en medio del día»*); pero ese sería un análisis puramente lingüístico; en cambio, la conmutación de vestimenta no nos permite decir lo mismo; es cierto que pone de manifiesto un primitivo temporal *(mediodía),* porque puede existir un vestido para ese momento; pero, el otro primitivo sugerido por el análisis lingüístico *(comer)* no tiene ninguna sanción de vestimenta: en ninguna parte existe un vestido para *comer* y la fragmentación de *almorzar* no puede estar fundamentada del todo: *almorzar* es pues la última unidad alcanzable, no puede llegarse más allá: las unidades usuales son las más pequeñas unidades semánticas ofrecidas al análisis del significado mundano; es normal: el sistema de la Moda es fatalmente más basto que el de la lengua, la combinatoria es menos sutil y es una de las funciones del análisis semiológico tal como fue fundamentado, «entre las cosas y las palabras», al nivel del código terminológico o pseudorreal, el sugerir que existen sistemas de sentidos interiores a la lengua, pero que disponen de unidades más amplias y de una combinatoria menos flexible.

13.8. *La relación AUT*

Una vez admitidas esas unidades, podemos intentar constituirlas en listas de oposiciones pertinentes. Una vez más nos vamos a ayudar con los paradigmas que la propia revista suministra cada vez que enuncia lo que ya denominamos, acerca del significante (ya que se trata, por supuesto, de los mismos ejemplos), una doble variación concomitante;[12] en *franela rayada o twill con topos según sea por la tarde o la mañana,* está comprobado, por la propia variación del significante, que existe entre «tarde» y «mañana» una oposición pertinente y que esos dos términos forman parte del mismo paradigma semántico; constituyen, si se quiere, un fragmento de sistema extendido sobre el campo sintagmático; en ese plano la relación que los une es la de la disyunción exclusiva: llamaremos a esa relación tan particular (ya que reúne sintagmáticamente los términos de un mismo sistema), la relación AUT.[13] Por su naturaleza alternativa (o bien... o bien), AUT es, si se prefiere, la relación sintagmática del sistema o relación específica de la significación.[14]

13.9. *El problema de la marca semántica*

Queda por saber si esas oposiciones pertinentes pueden reducirse a la pareja de lo *marcado/no-marcado,* como en el caso de las oposiciones fonológicas (pero no el de todas las oposiciones de vestimenta,[15] como vimos), es decir, si uno de los términos de la oposición es afectado por un carácter del que el otro se ve privado. Para que esa reducción sea posible, sería necesaria una correspondencia rigurosa entre la estructura del significante de vestimenta y la del significado mundano; por ejemplo, para que *«de vestir»* esté marcado con relación a *«esport»*, sería necesario que el propio vestido de vestir poseyere una marca, precisamente ausente del vestido de esport: evidentemente este no es el caso: el vestido «de vestir» puede ser más «cargado» o menos que el vestido de esport. Las oposiciones de significados, cuando la revista permite localizarlas, permanecen como oposiciones equipolentes; resulta imposible formalizar el contenido, es decir, transformar la relación contradictoria en relación diferencial.[16] De este modo, el análisis distintivo resulta impotente para determinar una clasificación *a mínimo* de las unidades semánticas, bajo la sola sanción del código de vestimenta: las unidades usuales permanecen enteras, y desde ese momento el análisis del significado deberá proseguir por el lado de su agrupación.

Notas

1. Véase *supra*, 2.3 y 4.
2. Dificultades subrayadas por todas las síntesis en cuestión (Hjelmslev, Guiraud, Mounin, Pottier, Prieto).
3. Según la distinción de A. J. Greimas que desde ahora vamos a adoptar («Problèmes de la description...», en *Cahiers de Lexicologie*, vol. I, p. 48), *semántico* será reservado al plano del contenido y *semiología* al plano de la expresión; la distinción es, aquí, no sólo válida, sino necesaria ya que en los conjuntos A hay ausencia de isología.
4. Por ejemplo la clasificación de Von Wartburg y Hallig, ya citado.
5. Esas unidades de significados no son obligadamente mínimales, ya que se pueden descomponer la mayoría de los lexemas en semas.
6. Es un poco lo que ocurre en la lengua con la frase. (Véase A. M. Martinet, «Réflexions sur la phrase», en *Langage et Société*, pp. 113 a 118.)
7. Véase *infra* sobre el signo (15.6).
8. Sabemos que la palabra es una noción que ha sido discutida por muchos lingüistas, y esa problemática queda indiscutiblemente justificada en el plano estructural; pero la palabra tiene también una realidad sociológica; es un efecto y un poder social; además, a menudo es cuando se convierte en connotada.
9. *Tahití*, por ejemplo, es desarrollado retóricamente en *amor y sueño en Tahití*.
10. A. Martinet, *Eléments*, 6.10.
11. Véase G. Mounin, «Les Analyses sémantiques», en *Cahiers de l'Institut de Science Économique Appliquée*, marzo de 1962.
12. Véase *supra*, 5.3.
13. Por oposición a la relación VEL (véase capítulo siguiente); nos vemos obligados a recurrir a vocablos latinos, ya que en francés, OU, es inclusivo y exclusivo a la vez.
14. Aquí tenemos algunas parejas de términos alternativos suministradas por el corpus estudiado: *esport/de vestir; noche/mañana; salvaje/civilizado; clásico/fantasía; práctico/sofisticado; serio/alegre; discreto/vistoso; Islas/Océano:* esa oposición corresponde al contraste climático de color mediterráneo («*Islas*») y del frescor atlántico («*Océano*»).
15. Véase *supra*, 11.2.
16. En lingüística, la descomposición del significado en elementos marcados y no marcados es problemática. Véase, sin embargo, para el masculino y el femenino: A. Martinet, «Linguistique structurale et grammaire comparée», en *Travaux de l'Institut Linguistique*, vol. I, Klincksieck, París, 1956, p. 10.

14. Combinaciones y neutralizaciones

«Coqueta sin coqueteria»

I. La combinación de los significados

14.1. *Sintaxis de las unidades semánticas*

La unidad semántica usual (que es de la que trataremos de ahora en adelante) no sólo es móvil (podemos encontrarla insertada en diferentes enunciados), sino suficiente: puede formar por sí sola un enunciado del significado *(tusor ≡ verano)*. Eso quiere decir que la sintaxis de las unidades semánticas no es más que una combinación:[1] jamás un significado obliga a otro significado, se trata siempre de una simple parataxis; la forma lingüística de esa parataxis no debe engañarnos: las palabras pueden estar unidas por elementos sintácticos (y no paratáxicos) en el plano del lenguaje (preposiciones, conjunciones), pero las unidades semánticas de las cuales son mediación son puramente combinatorias *(noches ● otoño ● fin de semana ● campo ≡ para las noches de otoño durante un fin de semana en el campo)*. La relación de combinación puede ser realizada de dos maneras distintas, ya acumulando unidades cuyo sentido es complementario *(ese vestido de tusor para París en verano)*, ya enumerando los significados posibles de un mismo significante *(sweter para la ciudad o el campo)*; todas las combinaciones de unidades semánticas reunidas en un solo enunciado se reducen a uno de ambos casos; al primer tipo de combinación le llamaremos relación ET, y al segundo, relación VEL.

14.2. *La relación ET*

La relación ET es acumulativa; establece una relación de complementariedad real (y no formal, como en el caso do VEL) entre un determinado número de significados que amalgama en una situación única, actual, contingente y vivida *(en París, en verano)*. La fraseología de esa relación

es variada, constituida por todas las formas sintácticas de la determinación: adjetivos epítetos *(vacaciones primaverales),* substantivos como complemento *(noche de verano),* determinantes circunstanciales *(París, en verano; paseo por el malecón)*[2] ¿Hasta dónde puede llegar el poder de la relación ET? Su campo de extensión es muy amplio; a primera vista podría creerse que sólo puede unir significados afines, o por lo menos no contradictorios, ya que deben remitir a situaciones o a estados imposibles de actualizar al mismo tiempo: el fin de semana es normalmente compatible con la primavera, y es cierto que la afinidad es el régimen común de la relación ET;[3] sin embargo la relación puede yuxtaponer también unidades de sentido aparentemente contradictorias *(audaz y discreto);* sólo debemos recordar en este caso que la validez de tales relaciones no depende de criterios racionales, sino únicamente de condiciones formales: basta con que estas unidades semánticas estén regidas por un solo significante; es por eso que no debemos extrañarnos ante el hecho de que el campo de aplicación de la relación ET sea prácticamente total, y que vaya de la redundancia pura *(sobrio y simple)* a la paradoja caracterizada *(audaz y discreto).* ET es la relación de actualidad; permite sacar de una reserva general de funciones usuales la notación de una contingencia particular; por el simple juego combinatorio, la Moda puede producir significados raros, de apariencia rica y personal, a partir de elementos pobres y comunes; de este modo se acerca a una especie de *hic et nunc* de la persona y del mundo y parece proponer un vestido para circunstancias complejas y temperamentos originales; y cuando la combinatoria toma unidades originales, ET permite la representación de un mundo utópico en el que todo es posible, el *fin de semana en Tahití,* tanto como una *suavidad rigurosa:* gracias a ET, los sentidos del vestido pueden surgir de horizontes inimaginables y designar empleos únicos, irreversibles; el vestido se convierte de esta manera en un acontecimiento puro: fuera de toda generalización y de toda repetición (incluso a partir de elementos repetidos), el significado de vestimenta sugiere entonces el encuentro de un momento tan rico, que sólo puede ser dicho por la acumulación de unidades que por contradictorias que resulten no se destruyen entre sí. Por eso podríamos decir que ET es la relación de lo vivido, aunque sea imaginario.

14.3. *La relación VEL*

La relación VEL es disyuntiva e inclusiva a la vez (por oposición a AUT, que es disyuntiva y exclusiva): disyuntiva porque las unidades que une no pueden actualizarse al mismo tiempo, inclusiva porque pertenecen a una misma clase, que les es extensiva y que implícitamente es el verdadero significado global del vestido: en *sweter para la ciudad o el campo,* hay una alternativa de actualidad entre la ciudad y el campo, ya que no podemos estar en una y otro a la vez; sin embargo el sweter vale de una manera intemporal, o por lo menos sucesivamente para uno y otro y en consecuencia remite a una clase única, que incluye la ciudad y el campo al mismo tiempo (aunque esa clase no esté nombrada por la lengua). Naturalmente la relación es aquí inclusiva, no por razones inherentes al sentido de sus términos, sino únicamente porque

se establece bajo la mirada de un sólo significante de vestimenta, si así puede decirse: la ciudad y el campo están en una relación de equivalencia, o mejor aún, de indiferencia *desde el punto de vista del sweter*;[4] si, en efecto, las dos unidades semánticas estuvieran regidas, ya no por uno, sino por dos significantes, la relación, de inclusiva, se convertiría en exclusiva, pasaría de VEL a AUT *(sweter o camisa según sea para el campo o la ciudad):* aquí tendríamos *dos* signos. ¿Cuál es la función psicológica de VEL? Como vimos, la relación ET actualiza posibles, por distantes que puedan parecer unos de otros *(audaz y discreto);* es decir precisamente que detiene lo posible y lo convierte en real, y por eso es realmente la relación de lo vivido, aunque resulte utópico. La relación VEL, al contrario, no actualiza nada y deja a los términos a menudo contradictorios que une, su carácter de posibles; el vestido al que remite es bastante general, no para satisfacer una función rara e intensa, sino para saturar sucesivamente varias funciones, cada una de las cuales queda de esta forma afectada de virtualidad; por ahí mismo, y al contrario que ET, que implica un vestido del instante, VEL supone una duración durante la cual el vestido podrá recorrer un determinado número de sentidos, sin faltar jamás a la singularidad del signo; asistimos entonces a una curiosa contradanza: el vestido al que remite la relación ET tiende a la utopía en la misma medida en que su significado tiene todas las apariencias de lo real (aunque raro): es exactamente el vestido de Moda, tanto más imaginario por cuanto parece detallado:[5] es tan natural soñar con un *sweter para las noches de otoño, el fin de semana en el campo, si es usted indolente y rigurosa,* que resulta difícil disponer de él realmente, es decir, económicamente; y a la inversa, VEL implica un vestido real en la misma medida en que su significado sólo es posible; cada vez que la revista utiliza la relación VEL, podemos estar seguros de que está temperando su utopía y apunta a una lectura real: *un vestido para el mar o la montaña* (VEL) es más probable que *un vestido para el fin de semana en el mar* (ET). Y como es imposible igualar funciones alejadas *(ciudad y campo, mar y montaña)* sin elevarse hasta un concepto general que suprima las diferencias, VEL implica una cierta intelectualización del mundo: no podemos ir igual vestidos en el teatro y en el cabaret, sin referirnos implícitamente a la idea más abstracta de salida nocturna: frente a ET, que es la relación de lo vivido imaginario, VEL es la relación de lo inteligible real.[6]

II. La neutralización del significado

14.4. *La neutralización*

Ya que todas las unidades semánticas pueden ser unidas ya por ET ya por VEL, sin tener en cuenta la resistencia lógica de determinadas paradojas *(coqueta sin coquetería)* o de ciertos pleonasmos *(sobrio y discreto),* mientras aquellas unidades estén situadas bajo la sanción de un solo significante, sería vano mirar de establecer mapas sintagmáticos[7] para el significado, es decir enumerar para cada unidad las unidades complementarias

a las que puede unirse: en principio no se excluye ninguna relación. Pero como el desarrollo sintagmático de términos ordinariamente situados en oposición pertinente *(«fin de semana»/«semana»)* comporta fatalmente la desaparición de esa pertinencia *(un vestido tan apropiado para la semana como para el fin de semana)* las combinaciones de unidades semánticas bajo la mirada de un solo significante corresponden al fenómeno de neutralización ya descrito acerca del significante,[8] y a través de la neutralización debe proseguirse el análisis de las unidades semánticas. Vimos que la relación AUT *(franela rayada o twill con topos según sea por la mañana o por la noche)* era la relación de la distinción pertinente o de la significación; en tales enunciados, *«mañana»* y *«noche»* son los dos términos alternativos de un mismo sistema; para que esa oposición sea neutralizada basta con que los dos términos estén regidos no por dos significantes *(franela rayada/twill con topos)*, sino por uno solo (por ejemplo: *franela rayada por la mañana o por la noche);* dicho de otro modo, todo paso de AUT a ET o a VEL constituye la neutralización de una oposición pertinente cuyos términos, en cierto modo fosilizados, se encuentran en el enunciado del significado en tanto que unidades semánticas simplemente combinadas: vemos que aquí lo que en lingüística se llama el contexto neutralizante (o dominancia) está formado por la propia singularidad del significante de vestimenta.[9]

14.5. *Archi-semantemas, functivos y funciones*

Así, unidades opuestas en otros lugares de una manera distintiva *(noche/mañana, deportivo/mundano)* están a veces sometidas, bajo el dominio de un significante único, a una neutralización que las funde (ET) o las iguala (VEL); pero al confundirse o al indiferenciarse esas unidades engendran fatalmente una segunda clase semántica que las comprende: es esta una circunstancia de empleo bastante general para cubrir lo deportivo al tiempo que lo mundano, la unidad temporal extensiva a la noche y a la mañana (la jornada, por ejemplo); esta nueva clase, o ese significado sincrético es, *mutatis mutandis*, el equivalente del archi-fonema producido por la neutralización fonológica o del archi-vestema producido por neutralización de vestimenta;[10] se le podría llamar *archi-semantema;* nos contentaremos con el término *función* que da cuenta con más precisión del movimiento convergente de la neutralización, ya que los términos que la función «cubre» son functivos; a menudo se dispone de un nombre general para esa función o reunión de functivos; de este modo *mañana* y *tarde* son los functivos de la función *jornada;* pero a veces también la función no es sancionada por ningún vocablo de la lengua; no existe ninguna palabra (en francés) para designar un concepto extensivo a *deportivo* y *mundano;* entonces la función es defectiva en el plano terminológico, aunque eso no le impide ser plena al nivel del código de vestimenta, ya que obtiene su validez, no de la lengua, sino de la singularidad del significante;[11] por ello tanto si la función es nombrada como si no, siempre podemos desprender de un enunciado neutralizado una célula funcional compuesta de una función y de sus functivos:

14.6. *Recorrido de sentido*

Una vez constituida por la neutralización de sus términos o functivos, toda función saca evidentemente su sentido de su oposición a un nuevo término, virtual, que pertenece también al sistema (aunque no esté nombrado por la lengua), ya que todo sentido se engendra a partir de una oposición; para que la *jornada* detente un sentido de vestimenta, tiene que ser ella misma el simple functivo de una función virtual, y formar parte de un paradigma nuevo, por ejemplo, el de: *jornada/noche.* Y como cada función puede convertirse en functivo,[12] se construye a través del conjunto de los significados de Moda un sistema de neutralización bastante parecido a una pirámide cuya base estaría formada de un gran número de oposiciones pertinentes *(mañana/tarde; verano/invierno/primavera/otoño; ciudad/campo/montaña; deportivo/mundano; audaz/discreto;*[13] etc.) mientras que en la cúspide encontraríamos apenas algunas oposiciones *(jornada/noche; salida/interior);* entre la base y la cúspide toda una escala de neutralizaciones progresivas o, si se prefiere, de células itermediarias, functivos, funciones, según se de sanción de un significante doble o simple. Todos los pasos de AUT a VEL o a ET no son más que, en suma, los momentos de un movimiento constante que empuja a las unidades semánticas de la Moda a eliminar su distinción en un estado superior, a perder los sentidos particulares dentro de un sentido progresivamente general. Por supuesto, al nivel de los propios enunciados ese movimiento es del todo reversible: por una parte, atraídas por la función, las parejas (o los grupos) de functivos no son más que oposiciones fósiles, desvitalizadas, dotadas únicamente de una especie de existencia retórica, en la medida en que se trata de anunciar una determinada intención literaria a través de un juego de antítesis *(la fibra de las ciudades y del campo);* y por otra parte, la Moda siempre puede reconvertir VEL o ET en AUT, volver de la jornada a la oposición de la *tarde* y *mañana,* desdoblando el significante. Toda función es, pues, una confusión (ET) o una indiferenciación (VEL) inestable, reversible, jalonada por términos-testigos; podríamos denominar *recorrido* del sentido a toda serie homogénea de neutralizaciones, desde las oposiciones particulares de base hasta la función general en donde se absorben todas. En Moda, el movimiento de neutralización es tan potente que sólo deja subsistir algunos recorridos raros, es decir algunos sentidos globales. Esos recorridos corresponden en general a categorías conocidas: la temporalidad, el lugar, el clima; para la temporalidad, por ejemplo, el recorrido comprende los functivos intermediarios como *«mañana», «noche», «tarde», «atardecer»* absorbidos en una función final: *«a cualquier hora»;*[14] ocurre lo mismo con el lugar *(«donde sea que vaya»)* o el clima *(«pantalones para todos los climas»).*

14.7. *El vestido universal*

Podría pensarse que llega un momento en que esos diferentes recorridos se detienen: cuando sus funciones terminales entran por última vez en oposición unas con otras: *«a cualquier hora»/«donde sea que vaya»/«para todos los climas»/«de uso corriente»*. Sin embargo, incluso en la cúspide de la pirámide, son posibles neutralizaciones de funciones. Podemos dar un único y mismo significado de vestimenta a las unidades semánticas de la *jornada* y a las del *año: el vestido de punto que se lleva durante todo el año de la mañana a la noche.* Incluso se pueden combinar los functivos particulares de un recorrido y la función terminal de otro recorrido *(para el fin de semana, para las vacaciones y para toda la familia, el vichi)* o las funciones terminales de varios recorridos *(para todas las edades, para todas las ocasiones y para todos los gustos).* Es más, la revista puede incluso neutralizar esas funciones últimas y producir un recorrido total que abarca entonces todos los sentidos posibles del vestido: un vestido *para todo,* un vestido *para cualquier momento.* La unidad del significante *(ese vestido)* remite entonces a un significado universal: el vestido significa *todo* a la vez. Esta última neutralización plantea una doble paradoja. Primero una paradoja de fondo: puede parecer sorprendente cómo la Moda presenta un vestido universal, que en general sólo se conoce en las sociedades más desheredadas, allí donde el hombre, a fuerza de pobreza, no tiene más que un vestido; pero entre el vestido de la miseria y el de la Moda existe, limitándonos tan solo a los términos de la estructura, una diferencia fundamental: el primero no es más que un indicio, el de la miseria absoluta; el segundo es un signo, el de una dominación soberana de *todos* los usos; para la Moda, reunir bajo un solo vestido la totalidad de sus funciones posibles no es en absoluto borrar las diferencias, sino, al contrario, afirmar que el vestido único se adapta milagrosamente a cada uno de sus usos para hacerlo significar a la primera señal; el universal está ahí, no es supresión, sino adición de particularidades; es el campo de una libertad infinita; las funciones anteriores a la neutralización final permanecen de este modo implícitamente presentes como otros tantos «rols» que puede desempeñar un vestido único: un vestido para todo no remite, propiamente hablando, a una indiferencia de empleos, sino a su equivalencia, es decir, subrepticiamente a su distinción. Y eso nos lleva a la segunda paradoja (esta formal) del vestido universal. Si sólo es posible el sentido en el seno de una diferencia, es necesario, para significar, que lo universal se oponga a cualquier otra función, cosa que es, por lo que parece, una contradicción en los términos, ya que lo universal absorbe todos los usos posibles del vestido. Pero ocurre que, de hecho, desde el punto de vista de la Moda, lo universal queda como un sentido entre los demás (así como en la realidad un vestido para todo está en el mismo guardarropa al lado de otros vestidos de usos definidos); una vez ha llegado a la línea superior de las últimas oposiciones, lo universal se integra en ella, pero no la domina; es una de las funciones terminales, como el tiempo, el lugar, la ocupación; formalmente no cierra el sistema general de las oposiciones semánticas, lo completa, como un grado cero (o mixto) completa un paradigma polar.[15] Dicho de otro modo, se da aquí distorsión entre el contenido del

gnificado universal y su forma: formalmente, lo universal no es más que un nctivo, de la misma forma y dentro de la misma línea que las últimas funciones : los principales recorridos; más allá de esta línea ya no se dan más ıosiciones, y en consecuencia, más sentido: la significación se detiene (sin ıda es el caso del vestido de la miseria): la pirámide del sentido es una rámide truncada.[16]

1.8. *¿Por qué la neutralización?*

La neutralización incesante que trabaja su cuerpo de significados ace ilusorio todo léxico de la Moda; a los significados «*mañana*» y «*noche*» o les corresponde ningún signo seguro, ya que pueden tener ora significantes istintos, ora un solo significante; todo ocurre como si el léxico de la Moda stuviera trucado, compuesto finalmente por una sola serie de sinónimos ɔ, si se quiere, de una inmensa metáfora). Con todo, ese léxico parece xistir, y esa es la paradoja de la Moda. Al nivel de cada enunciado hay una pariencia de sentido pleno, la franela parece unida de toda la vida a la mañana, ıl twill a la noche; lo que es leído, recibido, es un signo aparentemente :ompleto, dotado de persistencia y de discreción; así, en el plano de su ;intagma, que es el de la lectura, la Moda escrita parece remitir a un cuerpo ırganizado de significados, a un mundo fuertemente institucionalizado, cuando ıo incluso naturalizado. Pero cuando intentamos inferir del sintagma al sistema le los significados, ese sistema se escapa: el twill ya no significa nada, y entonces es la franela la que empieza a significar la noche (en *franela para la noche y la mañana),* es decir, hablando substancialmente, el contrario de lo que significaba hace un momento. Del sintagma al sistema los significados de Moda parecen el objeto de un juego de manos, del que ahora tenemos que ver el alcance. En toda estructura significante, el sistema es una reserva ordenada de signos y por eso mismo implica la movilización de un determinado tiempo: el sistema es una *memoria;* pasar del sintagma al sistema es remitir unos fragmentos de substancia a una permanencia, a una duración; y a la inversa, pasar del sistema al sintagma es, si así puede decirse, actualizar un recuerdo. Pero, como pudimos observar, el sistema de los significados de Moda, bajo el efecto de las neutralizaciones que desplazan sin cesar la estructura interna, es un sistema inestable. Al pasar de un sintagma fuerte a un sistema débil lo que pierde la Moda es la memoria de sus signos. Todo ocurre como si la Moda preparase, al nivel de sus enunciados, signos fuertes, numerosos, claros y duraderos, pero, al confiarlos a una memoria versátil, los olvidara al momento. Toda la paradoja de la Moda está ahí: fuerte al nivel del instante, la significación tiende a deshacerse al nivel de la duración; sin embargo no se deshace del todo: retrocede. Eso significa que la Moda dispone de hecho de un doble régimen de significados: significados variados, particulares, un mundo rico, lleno de tiempo, de lugares, de circunstancias y de caracteres, distintos al nivel del sintagma; algunos significados raros, marcados por una fuerte globalidad, al nivel del sistema. El sincretismo de los significados de Moda se presenta como un movimiento dialéctico; ese movimiento permite que la

Moda represente (aunque no signifique verdaderamente) un mundo aparentemente rico a través de un sistema simple. Pero sobre todo, si la Moda admite tan fácilmente la neutralización de sus significados, con el riesgo de hacer perder todo el rigor a su léxico, es que sin duda el sentido final del enunciado no está al nivel del código de vestimenta (ni tan sólo en su versión terminológica), sino al nivel del sistema retórico; incluso en el caso de los conjuntos A (del que acabamos de analizar los significados), el primero de los dos sistemas retóricos que esos conjuntos comportan[17] tiene por significado global la propia Moda: poco importa finalmente que la franela signifique la noche o la mañana, ya que el signo así constituido tiene la Moda por significado verdadero.

Notas

1. Las unidades originales pueden estar también sometidas a la combinación (con unidades usuales); pero su singularidad impide proseguir el análisis como lo hacemos con las unidades usuales: podemos reconocerlas, no clasificarlas.

2. La variación es terminológica cuando no puede reducirse más lingüísticamente *(París en verano)*; es retórica cuando presenta la unidad bajo una forma literaria y metafórica (es decir comportando una determinada connotación): *primaveral* es, si así puede decirse, más «*primavera*» que *primavera;* el *malecón* es una metáfora de la mar, unidad usual citada en general bajo las especies de tres lugares-climas: *playa* (= *sol*), *malecón* (= viento), *puerto* (= lluvia).

3. Otros significados afines: *clásico y fácil de llevar, joven y desenvuelto, alegre y práctico, joven y femenino, simple y práctico, indolente y cómodo, distinguido y parisino, suave y desenvuelto,* etc.

4. Es por eso que VEL puede expresarse perfectamente a través de la conjunción *y: sweter para el mar y la montaña.* Sobre *et/ou,* véase Jakobson, *Essais,* p. 82.

5. El «detalle» es un elemento fundamental de la imaginación; cuantas estéticas son fabulosas porque son precisas.

6. Es evidente que ET y VEL pueden encontrarse en el mismo enunciado:

ese sweter = fin de semana deportivo o mundano
1 ET (2 VEL 3)

7. Véase *supra,* 12.II.

8. Véase *supra,* 11.III.

9. Sobre la extensión de la neutralización en el léxico y en la morfología, véase la encuesta realizada por A. Martinet (*Travaux de l'Institut Linguistique,* vol. II).

10. Véase *supra,* 11.9.

11. Las funciones terminológicamente defectivas conciernen sobre todo a los significados caracteriales, psicológicos, estéticos, en suma, un orden ideológico sometido a la noción de contrarios.

12. Determinados conjuntos del léxico general de una lengua pueden ser descritos en términos de *functivos* y de funciones:

familia
hijos padres
hijo hija padre madre

13. Vemos que las oposiciones de significados están lejos de ser todas binarias.

14. *«La capa a todas horas».*

15. Se pueden repartir los principales recorridos en un cuadro de posiciones regularmente constituidas:

1	2	MIXTO	NEUTRO
en casa trabajo ciudad esport jornada	salir fiesta naturaleza clásico año	para todo	día sin proyecto
etc.			

16. Aquí tenemos algunas cabezas de recorrido, tal como vienen nunciadas en la revista: *toda la familia; todo el día, incluso por la noche; ciudades mares, montaña y campo; todas las playas, incluso las no-meridionales; todas las idades; lluvia y sol,* etc.

17. Véase *supra,* 3.7.

3. Estructura del Signo

15. El signo de vestimenta

«El famoso traje-chaqueta que se parece a todo un traje.»

I. Definición

15.1. *Carácter sintáctico del signo de vestimenta*

El signo es la unión del significante y el significado. Esa unión, como es clásico en lingüística, debe realizarse exactamente desde el punto de vista de su arbitrario y de su motivación, es decir de su doble fundamento, social y natural. Pero antes hay que recordar que la unidad del signo de vestimenta (es decir del signo del código de vestimenta, desprovisto de su aparato retórico) se define por la singularidad de la relación significante, no por la singularidad del significante o de la del significado;[1] dicho de otro modo, el signo de vestimenta, aunque reducido a la unidad, puede comprender varios fragmentos de significantes (combinaciones de matrices y elementos de la propia matriz) y varios fragmentos de significados (combinaciones de unidades semánticas). De modo que no hay que intentar que tal parcela del significante se corresponda con tal otra del significado; realmente podemos prever que en *cárdigan con cuello abierto* ≡ *esport*, la abertura (del cuello) tiene alguna afinidad con el deporte;[2] el objeto y el soporte participan estrechamente del sentido: no es cualquier «abertura» que hace esport; lo mismo ocurre en las cadenas de matrices *(vestido de algodón a cuadros rojos y blancos):* aunque la matriz termina,[3] y en consecuencia su variante (aquí existen cuadros) detenta la punta del sentido, no por ello deja de recoger, como un filtro absorbente, la fuerza significante de las matrices intermedias; en cuanto al significado dijimos que debía su unidad, no a sí mismo, sino a la del significante, bajo la mirada del cual se lee.[4] De modo que la relación del significante con el significado debe mirarse en toda su extensión: el signo de vestimenta es un sintagma completo, formado por una sintaxis de elementos.

2. *Ausencia de «valor»*

Esa naturaleza sintáctica del signo da a la Moda un léxico que no es
nple: no podemos reducirlo a una nomenclatura que suministrase
uivalencias bilaterales (y permanentes) entre un significante y un significado,
ıbos irreductibles. Realmente la lengua tampoco es una simple nomenclatura;
carácter complejo obedece a que su signo no puede reducirse a una
lación entre un significante y un significado, pero es también, y quizás
sicamente, un «valor»: el signo lingüístico sólo está completamente definido,
ás allá de su significación, cuando se lo ha podido comparar a signos
milares: */mutton/* y */sheep/*, según el ejemplo de Saussure, tienen la misma
gnificación, pero no el mismo valor.[5] Pero el signo de Moda aparece definido
era de todo «valor»: ya que si el significado es explícito (mundano), jamás
ımporta una variación de valor análogo a la que opone *«mutton»* y *«sheep»;*
enunciado de moda nunca saca sentido alguno de su contexto; y si el
gnificado es implícito, entonces es único (es la propia Moda), lo que excluye
ıalquier otro paradigma de significado que no sea el de *de-moda/pasado-de-moda.*
«valor» es un factor de complejidad; la Moda no lo posee, aunque no por
lo deja de ser un sistema complejo; su complejidad se debe a su inestabilidad:
ı primer lugar ese sistema es renovado cada año y sólo es válido al nivel de
ıa sincronía corta; luego sus oposiciones son sometidas a un movimiento
eneral de neutralización incesante. De manera que debemos examinar lo
·bitrario y la motivación del signo de vestimenta con relación a esa
ıestabilidad.

. **Lo arbitrario del signo**

5.3. *Institución del signo de Moda*

Sabemos que en la lengua la equivalencia del significante y del
ignificado es (relativamente) inmotivada (volveremos sobre el asunto), pero
ıo es arbitraria; una vez establecida esa equivalencia (*/gato/* ≡ *«gato»*),
ıadie puede desecharla, si quiere obtener un uso pleno del sistema de la
engua, y es por ello que se ha podido decir, corrigiendo a Saussure, que el
:igno lingüístico no es arbitrario:[6] una ley general limita estrechamente el poder
le los usuarios del sistema: su libertad es combinatoria, no inventiva. En el
:istema de la Moda, el signo es, al contrario (relativamente), arbitrario: es
:laborado cada año, no por la masa de sus usuarios (que sería el equivalente
le la «masa parlante» que hace la lengua), sino por una instancia estrecha que
:s el *fashion-group,* o incluso quizás, en el caso de la Moda escrita, la redacción
le la revista;[7] indiscutiblemente el signo de Moda, como cualquier signo
ɔroducido en el interior de la cultura llamada de masas, está situado, si así
ɔuede decirse, en el punto de encuentro de una concepción singular (u
ɔligárquica) y de una imagen colectiva, es impuesto a la vez que requerido.
Pero estructuralmente el signo de Moda es asimismo arbitrario: no es el efecto

ni de una evolución progresiva (del que ninguna «generación» sería propiamente responsable), ni de un consenso colectivo; nace brusca y enteramente cada año, por decreto *(este año los estampados triunfarán en las Carreras);* lo que denuncia lo arbitrario del signo de Moda es precisamente el hecho de que escapa al tiempo: la Moda no evoluciona, cambia: su léxico es nuevo cada año, como el de una lengua que mantendría siempre el mismo sistema pero cambiaría brusca y regularmente la «moneda» de sus palabras. Además, sistema de la lengua y sistema de la Moda no tienen el mismo orden de sanciones: derogar al sistema de la lengua es arriesgarse a perder la comunicación, es exponerse a una sanción inmanente, práctica; infringir la legalidad (actual) de la Moda no es, propiamente hablando, perder la comunicación, ya que lo *pasado-de-moda* forma parte del sistema, es incurrir en una condena moral; podría decirse que la institución del signo lingüístico es un acto contractual (al nivel de la comunidad entera y de la historia), mientras que la institución del signo de Moda es un acto tiránico: hay *errores* de lenguaje y *faltas* de Moda. Además, en proporción a su arbitrariedad misma, la Moda desarrolla toda una retórica de la Ley y del Hecho,[8] tanto más imperativa por cuanto lo arbitrario que debe racionalizar o naturalizar no tiene freno.

III. La motivación del signo

15.4. *La motivación*

El signo es motivado cuando su significante está en una relación natural o racional con su significado y en consecuencia el «contrato» (la palabra es de Saussure) que une a ambos deja de ser necesario. El resorte más común de la motivación es la analogía, pero pueden existir varios grados de analogía, desde la copia figurativa del objeto significado (en algunos ideogramas) al esquematismo abstracto de determinadas señales (en el código de circulación, por ejemplo), desde la onomatopeya pura y simple[9] a las analogías parciales (relativas) que conoce la lengua cuando construye una serie de palabras sobre un mismo modelo *(manzana-manzano; pera-peral,* etc.). Pero sabemos que, en lo esencial, los signos lingüísticos son inmotivados: no existe ninguna relación analógica entre el significado *«gato»* y el significante */gato/*. En todos los sistemas de significación la motivación es un fenómeno importante a observar; primero porque la perfección, o por lo menos la madurez de un sistema parece depender en gran parte de la inmotivación de sus signos, en la medida en que los sistemas de funcionamiento digital (es decir, no analógicos) parecen más eficaces; luego porque en los sistemas motivados la analogía del significante y del significado parece fundar el sistema en naturaleza y evitarle la responsabilidad de las creaciones puramente humanas: la motivación parece un factor de «reificación», desarrolla coartadas de orden ideológico. Por esas razones, la motivación del signo debe ser situada cada vez dentro de sus límites: por una parte la motivación no hace el signo, sino su naturaleza relacional, diferencial; por otra, la motivación introduce a una ética de los

sistemas de significación, ya que constituye el punto de articulación de un sistema abstracto de formas y de una naturaleza. En Moda lo que se ventila en este problema aparecerá plenamente cuando el nivel retórico haya sido analizado y tengamos que concluir acerca de la economía general del sistema.[10] Limitándonos al código de vestimenta, el problema de la motivación del signo se plantea distintamente según el significado sea mundano (conjuntos A) o de Moda (conjuntos B).

15.5. *Caso de los conjuntos A*

Cuando el significado es mundano *(los estampados triunfan en las Carreras; el accesorio hace primavera; para el verano, tusor,* etc.) podemos distinguir, bajo la relación de la motivación, tres regímenes de signos. Según el primer régimen, el signo es francamente motivado, bajo la cobertura de la función; en *zapatos ideales para andar* existe conformidad funcional entre la forma o la materia de los zapatos y las exigencias físicas del andar; en este caso la motivación no es, propiamente hablando, analógica, sino funcional: la naturaleza signalética del vestido no absorbe completamente su origen funcional: la función funda el signo, y es el testimonio de ese origen lo que transmite el signo; forzando un poco se podría decir que, cuanto más motivado es el signo, más su función está presente y más la naturaleza semiológica de la relación es débil: la motivación es un factor, si así puede decirse, de *des-significación;* por sus signos motivados, la Moda se sumerge en el mundo funcional, práctico, que es casi el del vestido real.[11] Según el segundo régimen, la motivación del signo es mucho más débil; si la revista afirma que *ese abrigo de pieles es útil en el momento de una despedida, en los andenes de una estación,* podemos, por supuesto, descubrir un rastro funcional en la conformidad de un material protector (las pieles) y de un espacio abierto y aventado (los andenes de una estación); pero el signo es motivado en este caso a un nivel muy general, en la medida, muy imprecisa, en que un medio frío reclama un vestido cálido; más allá de ese nivel ya no hay motivación: nada, en la estación, obliga a las pieles (en vez del tweed) y nada en las pieles obliga a la estación (en vez de la calle); todo ocurre como si en cada enunciado hubiera un determinado núcleo de substancia (aquí el calor del vestido, allá el frío del mundo) y la motivación se estableciera de un núcleo a otro, sin tener en cuenta el detalle de las unidades comprometidas en cada enunciado. Por último, según el tercer régimen, el signo aparece, a primera vista, como francamente inmotivado; parece que no hay ningún «motivo» para que la *falda plisada* entre en una relación de equivalencia con la edad de las mujeres maduras *(falda plisada para las señoras maduras)* o que el *escote-en-punta* convenga, por naturaleza o razón, al *té en Juan-les-Pins;* el encuentro del significante y del significado parece aquí absolutamente gratuito; sin embargo, si lo miramos de más cerca, podemos aún reconocer en ese tercer régimen de signos una determinada correspondencia substancial, aunque difusa, entre el área del significante y la del significado: en la medida en que lo *liso* y lo *redondeado,* modelando las formas, hacen resurgir la juventud, por antinomia, lo plisado

puede estar «reservado» para la edad madura; en cuanto al *escote-en punta*, su acuerdo con el *té en Juan-les-Pins*, se establece con relación a los signos usuales de las noches de fiesta: el escote por analogía y la forma-en punta por contrariedad (sólo se trata de un té); como vemos en esos dos ejemplos, la motivación existe finalmente pero es aún más difusa que en el caso del *abrigo de pieles en la estación*, y, sobre todo, se establece con relación a normas francamente culturales; lo que la fundamenta, en ese caso, no es ni una analogía física ni una conveniencia funcional, es un recurso a usos de la civilización, sin duda relativos, pero en cualquier caso mucho más amplios, mucho más duraderos que la Moda que los actualiza (como por ejemplo el acuerdo entre el «déshabillé» y lo festivo): es ese *más allá* de la Moda, por histórico que sea, el que fundamenta aquí la relación significante. Así vemos que los tres regímenes de signos de los que acabamos de hablar sólo corresponden de hecho a grados de motivación: el signo de Moda (en los conjuntos A) es siempre motivado; pero su motivación tiene dos caracteres propios: por un lado es difusa, concerniendo tan solo la mayoría de las veces al «núcleo» substancial de dos combinados de unidades (significantes y significadas); y por otro, no es analógica, sino simplemente «afín»: hay que entender con ello que el motivo de la relación de significación es o bien una función utilitaria o bien la imitación de un modelo estético o cultural.

15.6. *El vestido significado: juegos, efectos*

Hay que examinar aquí un caso particular de motivación: cuando el significado es el propio vestido; en *una chaqueta que se disfraza de abrigo*, el significante *chaqueta* remite a un arquetipo formal que es el abrigo y que desempeña, en consecuencia, en el enunciado global de la significación, la función ordinaria del significado; ese significado es realmente de vestimenta y ya no, propiamente hablando, mundano; sin embargo no se trata de un objeto material, sino de una simple imagen de referencia; la coherencia de los conjuntos A (con significados mundanos) está en ese caso preservada, en la medida en que el abrigo no es otra cosa que una cierta idea cultural, proviniente de un mundo de modelos formales; de modo que existe una relación completa de significación: la chaqueta-objeto significa el abrigo-idea. Entre el significante-chaqueta y el significado-abrigo, existe evidentemente una relación fundamental de analogía, ya que una imita al otro. Esa analogía contiene normalmente un rastro de temporalidad; el vestido actual puede significar un vestido pasado: es la *evocación (los abrigos evocan capas y togas)*; o aún, la prenda juega su origen, es decir lo señala (sin respetarlo del todo, claro está); en *abrigo hecho con una manta de mohair*, o *falda cortada en una manta de viaje, flecos aparentes*, el abrigo y la falda sirven de significante al mohair, a la manta de viaje; la manta de viaje y el mohair están más que utilizados, son significados, es decir que es menos su substancia que su concepto lo que es manifestado: la manta está presente, no por su función, que es la de calentar, sino por su identidad, que puede ser perfectamente un rasgo exterior a su materia: los flecos.[12] La naturaleza analógica de esos significantes-significados

tiene un alcance psicológico que queda manifiesto si nos referimos al significado retórico de esos enunciados; ese significado es la idea de *juego*.[13] Jugando al vestido, el propio vestido hace de mediador de la persona, anuncia una personalidad suficientemente rica para cambiar a menudo de rol;[14] en definitiva, al transformar su vestido, se transforma su alma; y es que en ese desdoblamiento (analógico) del vestido en significante y significado, existe el respeto por un sistema de significación a la vez que una tendencia a salirse de él, ya que el signo es aquí penetrado por un sueño de acción (de fabricación), como si la motivación que lo fundamenta fuera analógica y causal al mismo tiempo y el significado produjera el significante en el mismo momento en que el significante no hace sino manifestar el significado; es lo que expresa con claridad la noción ambigua de *efecto:* el efecto es a la vez término causal y término semiológico; en *una doble fila de botones ahueca el abrigo,* los botones tienen por efecto hueco, pero también lo significa: lo que transmiten los botones es una idea de hueco, sea cual fuere la realidad.[15] La naturaleza lúdica de esos enunciados es evidente cuando revisten una forma en cierto modo extrema que, por su exceso, denuncia el propio límite del sistema, es decir, de la significación; en el traje-chaqueta que se parece a todos en traje (o aún *un traje sastre muy traje),* la significación cumple su propia paradoja, se vuelve reflexiva: el significante se significa a sí mismo.

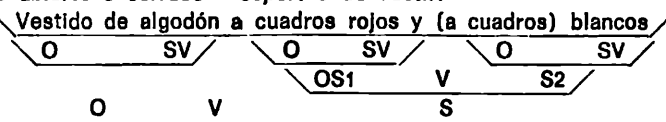
15.7. *Caso de los conjuntos B*

Esas observaciones sirven para los conjuntos A (de significados explícitos y mundanos). En los conjuntos B, el signo es evidentemente inmotivado, ya que no existe una substancia de la Moda a la que el vestido podría conformarse por analogía o afinidad.[16] Es evidente que la tendencia que parece empujar cualquier sistema de signos (desde el momento en que no es puramente artificial) a alcanzar una determinada motivación (relativa), o por lo menos a insertar «motivación» en el contrato semántico (es el caso de la lengua), como si un «buen» sistema fuese el resultado de una tensión (o de un equilibrio) entre una inmotivación original y una motivación derivada, es una tendencia que existe en la Moda: el modelo fundamental del año[17] es decretado *ex nihilo* y sus signos son absolutamente inmotivados; pero la mayor parte de los enunciados de Moda no hacen sino desarrollar esa consigna anual bajo la forma de «variaciones», y esas variaciones tienen una relación de motivación con el tema en el que se inspiran (existirá un acuerdo, por ejemplo, entre la forma de los bolsillos y la «línea» fundamental). Esa motivación secundaria, derivada de la inmotivación original, permanece enteramente inmanente y no se apoya en absoluto en «el mundo». Es por ello que podemos decir que en los conjuntos B, el signo de Moda es por lo menos tan inmotivado como el de la lengua. La diferencia de los signos A (motivados) y los signos B (inmotivados) será de una gran importancia cuando se trate de analizar lo que podríamos llamar la ética del sistema general de la Moda.[18]

Notas

1. Véase *supra*, 4. V.

2. Eso está formalmente probado por la doble variación concomitante: *cárdigan de cuello abierto o cerrado = esport o de vestir.*

3. 

4. Véase *supra*, 13.3.

5. Véase F. de Saussure, *Cours de Linguistique*, pp. 154 ss., y R. Godel, *Sources*, pp. 69, 90 y 230 ss.

6. Véase É. Benveniste, «Nature du signe linguistique», en *Acta Linguistica*, vol. I, núm. 1, 1939, pp. 23 a 29.

7. La redacción desarrolla los temas fundamentales de la Moda a través de los signos que le pertenecen.

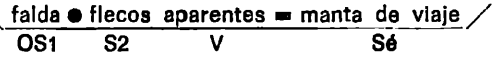
8. Véase *infra*, cáp. 19.

9. Véase no obstante los límites aportados a la motivación de la onomatopeya por A. Martinet, *Economie des changements phonétiques*, A. Francke, Berna, 1955, p. 157.

10. Véase *infra*, cap. 20.

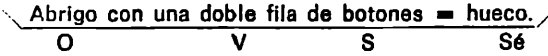
11. Debemos precisar que lo que se nos presenta como imperiosamente funcional, es decir, natural, muchas veces no es más que cultural: cuantos vestidos de otros pueblos de los que no comprendemos lo «natural». Si existiera una ley funcional general, jamás hubiera habido más que un solo tipo de vestido. (V. F. Kiener, *Kleidung, Mode und Mensche*, Munich, 1956.)

12. Hay que analizar de este modo:



13. El significado *juego* es evidente a través de significantes retóricos del tipo: *jugar con la blusa jugando con corbatas y con cinturones; una falda y ya has jugado tu baza*, etc. (véanse los términos: *un aire, rodeos, trampas*, etc.).

14. Véase *infra*, 18.9. Un tema lúdico por excelencia es el de Janus: una prenda está compuesta *en la espalda por un vestido estrecho con martingala cayente y delante un dos-piezas suave cortado a la altura del talle.*

15. 

16. El signo de Moda es «tautológico», ya que la Moda no es otra cosa que el vestido *de-moda.*

17. Véase *supra*, 12.10.

18. Véase *infra*, cap. 20.

II. El sistema retórico

16. El análisis del sistema retórico

«A ella le gusta estudiar y también las fiestas, Pascal, Mozart y el cool-jazz. Lleva zapatos de tacón bajo, colecciona pañuelos, adora los jerseys austeros de su hermano mayor y las enaguas bufadas y crujientes.»

I. Puntos de análisis del sistema retórico

16.1. *Puntos de análisis*

Con el sistema retórico abordamos el plan general de la connotación. Ya vimos que ese sistema cubría el código de vestimenta en su totalidad[1] porque hace del enunciado de la significación el simple significante de un nuevo significado. Pero como este enunciado, por lo menos en el caso de los conjuntos A tiene significados explícitos, está compuesto por un significante (el vestido), un significado (el «mundo») y por un signo (reunión de los dos), el sistema retórico tiene aquí una relación autónoma con cada elemento del código de vestimenta, y ya no únicamente con su conjunto (como sería el caso en la lengua). En la retórica de Moda existen, si se quiere, tres pequeños sistemas retóricos, distintos por sus objetos: una retórica del significante de vestimenta, que denominaremos «poética del vestido» (cap. 17), una retórica del significado mundano, que es la representación que da la Moda del «mundo» (cap. 18), y una retórica del signo de Moda, que llamaremos la «razón» de la Moda (cap. 19). Sin embargo esos tres sistemas retóricos tienen en común un mismo tipo de significante y un mismo tipo de significado; a uno le llamaremos la *escritura de Moda* y al otro *la Ideología de Moda*, de los que vamos a hablar a continuación, dentro de este capítulo, antes de volver a cada uno de los tres elementos del código de vestimenta:[2]

CÓDIGO DE VESTIMENTA	SISTEMA RETÓRICO	
	Sa	*Sé*
Sa: el vestido	«Poética del vestido»	
Sé: el «mundo»	«El mundo de la Moda»	
Signo de Moda	«La razón de la Moda»	
	Escritura de Moda	*Ideología de Moda*

16.2. *Un ejemplo*

Antes de abordar esos diferentes análisis, hay que indicar con un ejemplo los puntos por los que se puede «entrar» en el sistema retórico de la Moda. Sea el siguiente enunciado: *a ella le gusta estudiar y también las fiestas, Pascal, Mozart y el cool-jazz. Lleva zapatos de tacón bajo, colecciona pañuelos, adora los jerseys austeros de su hermano mayor y las enaguas bufadas y crujientes.* Es un enunciado de la significación;[3] comporta, en el plano del código de vestimenta, primero un enunciado del significante, que es el propio vestido *(tacones bajos, pañuelos, jerseys austeros de su hermano mayor, enaguas bufadas y crujientes);* ese significante contiene un determinado número de marcas fraseológicas *(hermano mayor, crujientes),* que funcionan como el significante retórico de un significado latente, de orden ideológico, o si se quiere, «mitológico» y que es de una forma global la visión que la revista se da y ofrece del vestido, más allá incluso de su sentido de vestimenta. El ejemplo contiene, en segundo lugar, un enunciado del significado mundano *(a ella le gusta estudiar y también las fiestas, Pascal, Mozart y el cool-jazz);* ese enunciado del significado, ya que es explícito, comprende también un significante retórico (sucesión rápida y en apariencia desordenada de unidades heterogéneas), y un significado retórico que es la visión que la revista se da y quiere dar del tipo psicológico de la portadora del vestido. Por último, en tercer lugar, el conjunto del enunciado (o enunciado de la significación) está provisto de una cierta forma (empleo del presente, parataxis de verbos: le *gusta, lleva, colecciona, adora),* que funciona como el significante retórico de un último significado global, a saber la manera totalmente eventual con que la revista se representa y representa la equivalencia del vestido y del mundo, es decir la Moda. Tales son los tres objetos retóricos de la Moda; pero antes de tratarlos en detalle hay que decir una palabra de método sobre el significante y el significado del sistema retórico en general.[4]

II. El significante retórico: la escritura de Moda

16.3. *Para una estilística de la escritura*

El significante retórico —tanto si concierne al significante, al significado o al signo de vestimenta— pertenece obviamente al campo del análisis lingüístico. Ahora bien, deberíamos disponer en este caso de un análisis que reconociera por una parte la existencia del fenómeno de connotación, y distinguiera, por otra, la escritura del estilo; ya que si reservamos el término *estilo* para una palabra absolutamente singular (la de un escritor, por ejemplo), y el de *escritura* para una palabra colectiva pero no nacional (la de un grupo definido de redactores, por ejemplo), como propusimos en otra ocasión,[5] es evidente que los enunciados de Moda presentan no un estilo, sino una escritura; al describir un vestido o su uso, el redactor no pone en su palabra nada de sí mismo, de su psicología profunda; se somete simplemente a un determinado tono convencional y regulado (se podría decir un *ethos)* con lo que se reconoce de inmediato una revista de Moda; veremos además que el significado retórico de las descripciones de vestimenta compone una visión colectiva articulada sobre modelos sociales, y no sobre una temática individual; y precisamente por el hecho de estar enteramente absorbido en una simple escritura, el enunciado de Moda no puede pertenecer a la literatura, por «modelado» que esté: puede imitar la literatura (copiando su tono) pero precisamente por el hecho de significarla, no puede realizarla. De manera que para dar cuenta del significante retórico, necesitaremos una estilística de la escritura, si así puede llamársela. Esa estilística no está elaborada; podemos simplemente apuntar su lugar en el sistema general de la Moda e indicar de paso los rasgos más comunes del *tono* retórico.

16.4. *Rasgos principales de la escritura de Moda*

Distinguiremos los rasgos segmentales, formados por unidades lexicales discretas, y los rasgos supra-segmentales, extensivos a varias unidades o incluso al enunciado completo. En el primer grupo, hay que situar de una forma banal a todas las metáforas *(los accesorios bailan un baile blanco),* y de una manera más general todos los rasgos que manifiestan un «valor» de la palabra; un buen ejemplo es el de la palabra *pequeño;* como ya vimos y volveremos sobre ello,[6] por su sentido denotado, *pequeño* pertenece al nivel terminológico (variante de dimensión), pero por sus diferentes valores, pertenece también al nivel retórico; entonces tiene un sentido más difuso, hecho de matices económico *(barato),* estético *(simple)* y caritativo *(que gusta);* asimismo, una palabra como *crujiente* (sacada del ejemplo analizado más arriba), más allá de su sentido denotado *(que imita el ruido producido al pisar hojas o estrujar una tela)* participa de una determinada estereotipación del erotismo femenino; *hermano mayor* cuyo sentido denotado es simplemente: *masculino* (unidad semántica usual) participa de un lenguaje familiar e infantil, etc. De una manera general lo que podríamos llamar la substancia adjetiva (noción más amplia

ue el *adjetivo* de las gramáticas) suministra lo esencial de esas connotaciones egmentales. En cuanto a los rasgos supra-segmentales hay que situar, en el scalón elemental (ya que se basan aún en unidades discretas aunque asociadas or el sonido), todos los juegos de rima, de los que algunas revistas de Moda acen gran uso: *a la page y a la plage;*[7] *seis roperos útiles y futiles; su cabeza raciosa, preciosa y caprichosa;* luego ciertos cortes de frase que acercan el nunciado a un dístico o a un proverbio *(Un pequeño tirante hace elegante);* por último, todas las variedades expresivas de parataxis: por ejemplo la ucesión rápida y desordenada de los verbos *(a ella le gusta... adora... lleva)* y de as unidades semánticas, aquí originales *(Pascal, Mozart, el cool-jazz)* funciona omo el signo de una profusión de gustos y en consecuencia de una gran iqueza de personalidad. Cuando se trata del significado mundano, además de us hechos propiamente estilísticos, la simple selección de las unidades basta ara constituir un significante de connotación: hablar de un *largo paseo al nochecer, por el campo, durante un fin de semana de otoño* (enunciado ompuesto estrictamente de unidades usuales), es remitir, a través de una imple coincidencia de circunstancias (nivel terminológico), a un «humor» articular, a una situación social y sentimental compleja (nivel retórico). El echo de composición es pues por sí solo una de las principales formas del ignificante retórico, tanto más activo por cuanto en el enunciado de Moda as unidades utilizadas provienen de un código idealmente (sino prácticamente) exterior a la lengua, lo que aumenta, si así puede decirse, la fuerza de connotación de la más simple de las palabras. Todos esos elementos, por su carácter supra-segmental, casi desempeñan en el sistema retórico el papel que iene la entonación en la lengua: la entonación es además un excelente ignificante de connotación.[8] Ya que se trata de un significante (aunque fuera etórico), los rasgos de la escritura de Moda deberían estar repartidos en lases de oposición o paradigmas; eso es realmente posible para los rasgos egmentales, más difícil para los supra-segmentales (como también lo es para la ntonación lingüística); en este punto hay que esperar los progresos de la stilística estructural.

III. El significado retórico: la ideología de Moda

16.5. *Implícito y latente*

A la escritura de Moda le corresponde en el plano retórico un significado general, que es la ideología de Moda. El significado retórico está sometido a condiciones particulares de análisis que vamos a examinar; esas condiciones dependen del carácter original del significado retórico: ese significado no es ni explícito ni implícito, es *latente*. El significado explícito es, por ejemplo, el del código de vestimenta en los conjuntos A: es actualizado, en tanto que significado, a través de una materia: la palabra *(fin de semana, coctel, noche)*. El significado implícito es, por ejemplo, el de la lengua: en ese sistema, significante y significado están afectados, como ya dijimos, por la

isología;[9] es imposible objetivar el significado fuera de su significante (a no ser recurriendo al metalenguaje de una definición), pero al mismo tiempo, aislar un significante, es alcanzar inmediatamente su significado; así el significado implícito es discreto, invisible (en tanto que significado), y sin embargo perfectamente claro (en razón de la discontinuidad de su significante): para descifrar una palabra no hace falta otro saber que el de la lengua, es decir del sistema del que es una función; en el caso del significado implícito, la relación de significación es, si así puede decirse, necesaria y suficiente; la forma fónica */invierno/* tiene necesariamente un sentido y ese sentido basta para agotar la función significante de la palabra *invierno;* el carácter «cerrado» de la relación[10] se debe en este caso a la naturaleza del sistema lingüístico, que es un sistema cuya materia es inmediatamente significante. Frente al significado implícito, el significado *latente* (es el caso de cualquier significado retórico) posee caracteres originales, que provienen de su lugar en el conjunto del sistema: situado en el final de un proceso de connotación, participa de su duplicidad constitutiva; la connotación en general consiste en esconder la significación bajo una apariencia «natural»; nunca se da como un sistema franco de significación; de modo que no reclama, fenomenológicamente, una operación declarada de *lectura;* consumir un sistema connotado (el sistema retórico de la Moda), no es consumir signos, sino tan solo razones, fines, imágenes; de ello se deduce que el significado de connotación está literalmente *escondido* (y ya no implícito); para descubrirlo —es decir, en definitiva, para volver a constituirlo— ya no es posible apoyarse en una evidencia inmediata compartida por la masa de los usuarios del sistema, como es el caso de la «masa parlante» del sistema lingüístico.[11] Puede decirse que el signo de connotación no es necesario ya que si no hacemos su lectura, el conjunto del enunciado, por su propia denotación, permanece válido; y no es suficiente, ya que no se da un ajuste exacto entre un significante del que ya vimos su naturaleza extensa, supra-segmental, y un significado global, difuso, penetrado por un saber desigual (según el grado de cultura de los consumidores), sumergido en una zona mental en la que las ideas, las imágenes y los valores permanecen como en suspenso en la penumbra de un lenguaje incierto, pues no confiesa ser un sistema de significación. Así, cuando la revista habla de los *jerseys del hermano mayor* (y no de jerseys masculinos), o de la chica a la que le gustan *las fiestas y Pascal, el cool-jazz y Mozart,* la «familiaridad» un poco infantil del primer enunciado y el eclecticismo del segundo son significados cuyo propio estatuto es discutible, ya que se perciben aquí como la simple expresión de una naturaleza simple, y allá con la distancia de una mirada crítica que localiza el signo detrás del indicio; podemos suponer que, para la lectora de Moda, no existe en ese caso conciencia de una significación, pero que sin embargo recibe del enunciado un mensaje suficientemente estructurado como para que resulte modificada (por ejemplo tranquilizada y confirmada en una situación eufórica de familiaridad, o con el derecho de apreciar géneros muy diferentes y sin embargo sutilmente afines). Con el significado retórico o significado latente, abordamos pues la paradoja esencial de la significación connotada: es, si se quiere, una significación que es *recibida,* pero no *leída.*[12]

16.6. *«Nebulosidad» del significado retórico*

Antes de examinar las incidencias de esa paradoja sobre la forma e llevar el análisis hay que indicar otro carácter original del significado ;tórico. Sea el siguiente enunciado: *coqueta sin coquetería;* su significante ;tórico es la relación paradójica que une dos contrarios; ese significante ;mite, pues, a la idea de que el mundo apuntado por la Moda escrita ignora ;s contrarios, que uno puede estar provisto de dos caracteres originalmente ontradictorios, entre los cuales nada obliga a elegir; dicho de otro modo, el ignificado está aquí constituido por una visión sincrética a la vez que eufórica el mundo. Pero ese significado retórico es el mismo para un gran número de nunciados *(audacia discreta, sobria fantasia, rigor desenvuelto, Pascal y el ool-jazz,* etc.); de modo que hay pocos significados retóricos para muchos ignificantes; y como cada uno de estos significados poco numerosos es una equeña ideología colocada en cierto modo en una situación de ósmosis con na ideología más amplia (euforia y sincretismo remiten necesariamente a una dea general de la naturaleza, de la felicidad, del mal, etc.) puede decirse ue sólo hay un único significado retórico, formado por una masa indefinida de onceptos, y que podría comparársele a una gran nebulosa de articulaciones y ontornos indecisos. Esa «nebulosidad» no es una ausencia sistemática: el ignificado retórico es confuso en la medida en que depende estrechamente e la situación de los individuos que utilizan el mensaje (es lo que ya dijimos cerca del código de circulación enseñado):[13] de su saber, de sus sentimientos, le su moral, de su conciencia, del estado histórico de la cultura en la que viven. .a imprecisión» masiva del significado retórico es, de hecho, una obertura al nundo. Por su último significado la Moda alcanza el límite de su sistema: y :s ahí cuando al tocar con el mundo total ese sistema se deshace. Comprendemos :ntonces que accediendo al nivel retórico, el análisis, arrastrado por ese novimiento, se vea obligado a abandonar sus premisas formales y, haciéndose ı sí mismo ideológico, reconozca los límites que le imponen el mundo histórico dentro del que se enuncia a la vez que la existencia del que lo enuncia: :n este punto, el analista, por un doble movimiento contrario, debe desprenderse le los usuarios del sistema para objetivar su actitud, y sin embargo ha de :onsiderar esa distancia como necesaria, no como la expresión de una verdad ositiva, sino como una situación histórica particular y relativa: deberá ser al mismo tiempo objetivo y comprometido, expresándonos con palabras muy gastadas.

16.7. *El problema de la «prueba» del significado retórico*

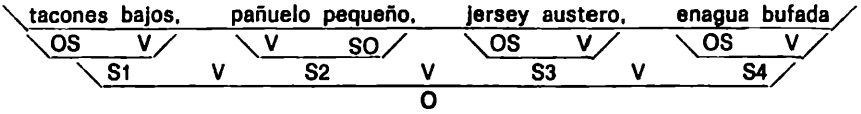
La objetividad consiste, en este caso, en definir el significado retórico como probable, pero no como cierto; no podemos «probar» el significado retórico por medio de un recurso directo a la masa de sus usuarios, ya que esa masa no *lee* el mensaje de connotación, sino que lo *recibe.* No hay una «prueba» de ese significado, sino únicamente «probabilidad». Esa probabilidad puede estar sometida, sin embargo, a un doble control. Primero un control

externo: se podría verificar la lectura de los enunciados de Moda (bajo su forma retórica) sometiendo a las lectoras de Moda a entrevistas no-directivas (esa parece la mejor técnica (ya que se trata, en suma, de reconstituir una totalidad ideológica); luego un control interno, o más exactamente, inmanente a su objeto: los significados retóricos descubiertos concurren en la formación de una visión general del mundo, que es la de la sociedad humana constituida por la revista y sus lectoras: por una parte es necesario que el mundo de la Moda esté totalmente saturado por todos los significados retóricos y por otra es fundamental que en el interior de ese conjunto, todos los significados estén unidos entre sí funcionalmente; dicho de otro modo, si el significado retórico, bajo su forma unitaria, sólo puede ser una *construcción*, es necesario que esa construcción sea coherente:[14] la probabilidad interna del significado retórico se establece en proporción a su coherencia. Ante las exigencias de una demostración positiva o de una experimentación real, la simple coherencia puede parecer una «prueba» decepcionante; de todos modos cada vez nos sentimos más inclinados a atribuirle un estatuto, sino científico, por lo menos heurístico; una parte de la crítica moderna apunta a la reconstitución de universos creativos por la vía temática (que es el método propio al análisis inmanente), y en lingüística es la coherencia de un sistema (y no su «empleo») la que demuestra su realidad; y sin pretender subestimar su importancia práctica en la vía histórica del mundo moderno, el control de sus «efectos» está lejos aún de agotar la teoría marxista o la teoría psicoanalítica, que deben una parte decisiva de «su probabilidad» a su coherencia sistemática. De modo que parece haber, en la epistemología moderna, una especie de «deslizamiento» de la prueba, inevitable cuando se pasa de una problemática de los determinismos a una problemática de los sentidos, o, para decirlo de otro modo, cuando la ciencia social examina una realidad parcialmente transformada en lenguaje por la misma sociedad: justamente por ello, toda sociología de las motivaciones, de los símbolos o de las comunicaciones, que sólo puede alcanzar su objeto a través de la palabra humana, está abocada a colaborar con el análisis semiológico; mucho más: al ser lenguaje, no puede escapar finalmente a ese análisis; hay y habrá fatalmente una semiología de los semiólogos. De este modo, al acceder al significado retórico, el analista toca el final de su tarea; pero ese final es el momento mismo en que alcanza el mundo histórico y, dentro de ese mundo, el lugar objetivo que él mismo ocupa.[15]

Notas

1. Véase *supra*, cap. 3.
2. No trataremos aisladamente del signo retórico (unión del significante y el significado), en la medida en que la escritura y la ideología de Moda agotan el análisis.
3. Sólo hay un enunciado de la significación, si comprendemos que la

ıica lleva al mismo tiempo todos esos rasgos de vestimenta; el objeto apuntado por significación es entonces implícito, es el vestido, la variante final es la asociación, :presada por una simple coma:



ɜro puede comprenderse también que uno solo de esos rasgos basta para determinar significado; entonces existen tantas significaciones como matrices base. Esa ɲbigüedad no tiene la menor incidencia en el análisis retórico.

4. Vemos que hay que distinguir entre *significante retórico y retórica el significante,* ya que en ese último caso se trata del significante del código de estimenta; ocurre lo mismo con *significado y signo.*

5. *Le Degré zéro de l'écriture,* Editions du Seuil, París, 1953; versión astellana: *El grado cero de la escritura* seguido de *Nuevos ensayos críticos,* Siglo XXI e Argentina Editores, S. A., Buenos Aires, 1973; versión catalana: *El grau zero de escriptura i nous assaigs crítics,* Edicions 62, S. A., Barcelona, 1973.

6. Véase *supra,* 4.3, e *infra,* 17.3.

7. Al día y a la playa. Juego de rima intraducible. *(N. del T.)*

8. Hasta el punto de que en un mensaje verbal dirigido a un animal lo que ste entiende es la connotación (tono colérico, cariñoso), no la denotación (sentido teral de la palabra).

9. Véase *supra,* 13.1.

10. Aquí se trata de las mínimas condiciones estructurales para la :onstitución del signo lingüístico, ya que sólo retenemos la significación, sin tener en :uenta el «valor», esencial sin embargo en el sistema de la lengua.

11. Es evidente que, incluso en la lengua, la connotación es un factor le ambigüedad: complica (por lo menos) la comunicación.

12. La existencia de mensajes latentes parece aceptada por la psicología ɔocial, como lo demuestra la distinción entre *fenotipos* (o comportamientos manifiestos) ı *genotipos* (o comportamientos latentes, hipotéticos, inferidos), establecida por C. Coombs y recogida por J. Stoetzel («Les Progrès methodologiques récents en ɔociologie», en *Actes du IV^e Congrès Mondial de Sociologie,* vol. II, A.I.S., Londres, ɔágina 267).

13. Véase *supra,* 3.3.

14. La coherencia interna debe ser evidentemente no-contradictoria con el conocimiento que puede tenerse de la sociedad global.

15. Véase *infra,* 20.13.

17. Retórica del significante: La Poética del vestido

«Calientes, calientes las chancletas.»

I. La «Poética»

17.1. *Materia y lenguaje*

La descripción del vestido (que es el significante del código de vestimenta) puede ser el lugar de una connotación retórica. Esa retórica debe su especialidad a la naturaleza material del objeto descrito, a saber, el vestido; está definida, si se quiere, por el encuentro de una materia y de un lenguaje: esa situación la calificaremos como *poética*. Es cierto que puede darse la imposición de un lenguaje a un objeto sin que haya «poesía»; este es el caso de por lo menos todos los enunciados de denotación: podemos describir técnicamente una máquina por simple nomenclatura de sus elementos y de sus funciones; la denotación es pura mientras la descripción permanezca funcional, producida en vistas a un uso real (construir la máquina o utilizarla); pero si la descripción técnica no es más, en cierto modo, que el espectáculo de sí misma y se da por copia signalética de un género (en una parodia o en una novela, por ejemplo), existe connotación y principio de una «poética» de la máquina; quizás la transitividad del lenguaje sea el verdadero criterio de la denotación; y su intransitividad (o su falsa transitividad, o incluso su reflexividad) es la marca de la connotación; existe mutación poética en el momento en que se pasa de la función real al espectáculo, incluso cuando este espectáculo se disfraza bajo las apariencias de una función. En suma, toda descripción intransitiva (improductiva) fundamenta la posibilidad de una determinada poética, aunque esa poética no se realice según unos valores estéticos; ya que al describir un objeto material, si no es para construirlo o para usarlo, nos vemos inducidos a relacionar las cualidades de su materia con un sentido segundo, a significarlo a través de la notabilidad que se le atribuye: cualquier descripción intransitiva implica un imaginario. ¿De qué orden es el imaginario descrito por la revista de Moda?

7.2. *Una retórica escasa y pobre*

Puede esperarse del vestido que constituya un excelente objeto oético; primero porque moviliza con gran variedad todas las cualidades de la ıateria: substancia, forma, color, tactilidad, movimiento, aspecto, luminosidad; ıego porque al tocar el cuerpo y al funcionar como su substituto a la vez que omo su máscara, es indiscutiblemente el objeto de una importante «inversión»; sa disposición «poética» es comprobada por la frecuencia y la cualidad de ıs descripciones de vestimenta en la literatura. Pero si observamos los nunciados que la revista dedica al vestido, constatamos de inmediato que la Moda no acata el proyecto poético que su objeto le permite; que no suministra ingún material para un psicoanálisis de las substancias; que la connotación .o remite a un ejercicio de la imaginación. En primer lugar, en muchos casos, el ignificante del primer sistema (es decir el vestido) se da sin la menor retórica; :l vestido es descrito según una nomenclatura pura y simple, privada de toda :onnotación, enteramente absorbida por el plano de denotación, o sea por ıropio código terminológico; resulta que todos los términos descriptivos ıon sacados del inventario de los géneros y de las variantes previamente ıstablecidas; en un enunciado como *Jerseys y gorros de lana: uniformes de :halet,* el vestido se reduce a la aserción de dos especies.[1] Esos casos lefectivos dan fe de una paradoja interesante: en suma, es al nivel del propio /estido, donde menos literatura hace la Moda como si, al encontrar su propia ·ealidad, tendiera a volverse objetiva y reservara el lujo de la connotación al mundo, es decir a lo que está *fuera* del vestido; éste es el primer indicio le una sujeción de la denotación sobre el sistema de la Moda: la Moda tiende a denotar el vestido porque, por utópica que sea, no abandona el proyecto le un determinado *hacer*, es decir de una cierta transitividad de su lenguaje [debe inducir a llevar ese vestido). Luego, cuando se da retórica del vestido, esa retórica siempre resulta pobre; hay que entender con ello que las metáforas y giros que constituyen el significante retórico del vestido, cuando lo hay, están determinados no por una referencia a las cualidades radiantes de la materia, sino por estereotipos sacados de una tradición literaria vulgarizada, ya a base de juegos de rima *(preciosas, nebulosas, vaporosas, las enaguas),* ya de comunes *(cinturón tan fino como un lazo);* se trata en suma de una retórica banal, es decir de una información débil. Puede decirse que cada vez que la Moda acepta connotar el vestido, entre la metáfora «poética» (surgida de una cualidad «inventada» de la materia) y la metáfora estereotipada (surgida de automatismos literarios), escoge la segunda: nada más propio de una connotación poética como la sensación de calor: sin embargo la Moda prefiere que la connotación imite el criterio del charlatán *(«¡Calientes, calientes, las chancletas!),* limitándose así a la «poesía» más banal del invierno.

17.3. *Denotación y connotación: los términos mixtos*

Escasez y pobreza del sistema retórico al nivel del significante se explican por una presión constante de la denotación sobre la descripción del

vestido. Esa presión se ejerce con evidencia cada vez que la Moda se instala, en cierto modo, entre el nivel terminológico y el nivel retórico, como si no pudiera escoger entre uno y otro, como si penetrara sin cesar la notación retórica con una especie de pesar, de tentación terminológica; y esos casos son muy numerosos. La imbricación de los dos sistemas se hace en dos puntos, por un lado al nivel de ciertas variantes, por otro, al nivel de lo que ya denominamos los adjetivos mixtos.[2] Ya vimos que determinadas variantes, aunque pertenecientes al sistema denotado, o por lo menos clasificadas en el inventario del primer código (en la medida en que están unidas a variaciones del sentido de vestimenta), tenían un determinado valor retórico: la existencia de la *marca* o de la *regulación,* por ejemplo, depende de hecho de una expresión puramente terminológica, es decir que resultaría difícil «traducirlas» específicamente en vestido real (y ya no escrito): su naturaleza verbal los dispone a la retórica, sin que puedan por ello apartarse del plano de la denotación, ya que disponen de un significado perteneciente al código de vestimenta. En cuanto a los adjetivos mixtos, son todos los adjetivos que poseen, dentro del sistema de la lengua, un valor material e inmaterial al mismo tiempo, como *pequeño, brillante, simple, estricto, crujiente,* etc.; por su valor material pertenecen al nivel terminológico, y por su valor inmaterial al nivel retórico. En *pequeño* (que analizamos anteriormente),[3] la repartición de los dos sistemas es simple, porque el valor denotado de la palabra encuentra directamente su lugar en un paradigma que pertenece al código de vestimenta (variante de dimensión); pero adjetivos como *amable, bueno (una buena manta de viaje), estricto,* sólo pertenecen al plano denotado por aproximación: *amable* forma parte del área de *pequeño, bueno* de la de *grueso, estricto* de la de *austero* (sin adornos).

17.4. *Significados-significantes*

La presión de la denotación se ejerce en otro punto del sistema. Algunos términos pueden ser considerados como significantes o como significados; en *jersey masculino, masculino* es un significado en tanto que el jersey señala una masculinidad real (ámbito mundano), pero es también un significante en la medida en que el desgaste mundano del término le permite definir pura y simplemente un determinado estado del vestido. Encontramos en este caso un hecho diacrónico que ya tuvimos ocasión de notar varias veces: algunas especies del vestido funcionan como antiguos significados «fosilizados» en significantes *(camisa esport, zapatos-Richelieu)*; el adjetivo mixto representa a menudo el estado inicial de este proceso, el momento frágil en que el significado empezará a «cuajar», a solidificarse en significante: masculino es un significado, mientras la masculinidad sea un valor suficientemente aberrante del vestido femenino; pero si la masculinización de ese vestido se institucionaliza (sin por ello hacerse total, ya que para que exista un sentido debe subsistir la posibilidad de una elección entre el femenino y el masculino),[4] *masculino* se convertirá en una notación tan «mate» como *esport;* definirá, en tanto que significante puro, una cierta especie de vestido: hay como una vacilación diacrónica entre el origen significado del término y su

ıir significante.[5] Pero «fosilizar» un significado en significante es andar nente en el sentido de una cierta denotación, ya que es hacer desplazarse stema desde la equivalencia inerte (significante = significado) hacia una ɜnclatura terminológica que desde este momento está dispuesta a ser :ada con fines transitivos (construir el vestido). Al aceptar la presión de la ıtación en la parte de vestimenta de su sistema (o al preparar por lo os un intercambio estrecho entre los niveles retórico y terminológico), la a recuerda que debe ayudar a construir un vestido, aunque sólo sea icamente. De ahí la parsimonia y las trampas de su sistema retórico, :uanto afecta al propio vestido.

El significado retórico del vestido: los modelos

5. *Modelos cognoscitivos: la «cultura»*

Aunque pobre, el sistema retórico del vestido existe aquí y allá. ıál es su significado?[6] Al rechazar la Moda una «poética» del vestido, no es ı «imaginación» de las substancias; es un conjunto de modelos sociales, ı podemos repartir en tres grandes campos semánticos.[7] El primero de esos npos está constituido por una red de modelos culturales, o cognoscitivos. significante de ese conjunto está en general constituido por una nominación tafórica de la especie: *el vestido que a Manet le hubiera gustado pintar; ɜ rosa-veneno le hubiera encantado a Toulouse-Lautrec;* de este modo un terminado número de objetos o de estilos dignificados por la cultura dan su mbre al vestido; son, si se quiere, los modelos formadores del signo, ıiendo en cuenta que al relación analógica que une el término epónimo con encarnación del momento tiene un valor esencialmente retórico: situar un stido bajo el «signo» de Manet, no es tanto nombrar una forma como anunciar a determinada cultura (esa duplicidad es lo propio de la connotación); la ferencia cultural es tan explícita que se habla entonces de *inspiración*, de *ocación*.[8] Existen cuatro grandes temas epónimos: la Naturaleza (*vestidos-flores, :stidos-nubes, sombreros en flor*, etc.); la Geografía, culturalizada bajo el tema :ótico (*blusa a la rusa, aderezo del caucaslo, túnica de samurai, manga pagoda, ɔrbatín de torero, camisa de California, tonos de verano griego);* la Historia ıe suministra básicamente modelos de conjunto («líneas»), al contrario ɜ la Geografía, inspiradora de los «detalles» *(moda 1900, sabor 1916, línea ɳperlo);* el Arte, por último (pintura, escultura, literatura, cine), el más fecundo e los temas inspiradores, marcado en la retórica de Moda por un eclecticismo ɔtal, siempre que las referencias sean conocidas *(la nueva línea Tanagra, ɔs deshabillés Watteau, los colores Picasso).*[9] Naturalmente —es lo propio e la connotación— el significado de todos esos significantes retóricos no es, ropiamente hablando, el modelo, incluso si se le concibe de una forma genérica a Naturaleza, el Arte): lo que se quiere significar es la propia idea de cultura, por sus mismas categorías, esa cultura es una cultura «mundana», es decir, ɜn definitiva, escolar: Historia, Geografía, Arte, Historia Natural, ésta es la

fragmentación de un saber de alumna mayorcita; los modelos que propone desordenadamente la Moda están extraídos del bagaje intelectual de una jovencita «estudiosa y al día» (así lo expresaría la Moda) que estuviera matriculada en la Ecole del Louvre, visitara algunas exposiciones y museos cuando viaja y hubiera leído algunas novelas importantes. El modelo socio-cultural así constituido y significado puede ser, además, totalmente proyectivo: nada le obliga a coincidir con el estatuto real de las lectoras de Moda; incluso es probable que no represente nada más que un grado de promoción razonable.

17.6. *Modelos afectivos: el «caritatismo»*

El segundo grupo de modelos comprometidos en el significado retórico comprende los modelos afectivos. Aun aquí, hay que partir del significante. En seguida constatamos que, cuando la escritura de Moda no es «cultural», sublimada, entonces está al otro extremo: familiar, incluso íntima, un poco infantil; se trata de un lenguaje de ama de casa, articulado en base a la oposición de dos términos principales: *bueno* y *pequeño* (esas dos palabras debemos entenderlas en este caso en el sentido connotado). *Bueno (los buenos vestidos de lana gruesa)* comporta una idea compleja de protección, de calor, de simplicidad, de salud, etc.; *pequeño* (ya lo vimos varias veces) remite a valores igualmente felices (la Moda siempre es eufémica), pero el centro de la noción es una idea de seducción, más que de protección *(bonito, gracioso,* forman parte del área de *pequeño)*. La oposición *bueno/pequeño* puede dividir un sentido terminológicamente homogéneo (cosa que atestigua la realidad y la autonomía del plano retórico): *alegre* remite a *pequeño,* pero *feliz* remite a *bueno;* esos dos polos coinciden indiscutiblemente con dos de las motivaciones clásicas del vestido, la protección y el adorno, lo cálido y lo mono; pero la connotación que soportan está fuera: transmite un determinado tono filial, la relación complementaria *buena-madre/encantadora-hija*; el vestido es ora amante, ora querido: es lo que podríamos denominar el «caritatismo» del vestido. Lo significado, aquí, es el papel maternal e infantil al tiempo adjudicado al vestido. Ese papel le es conferido con todas las resonancias infantiles: el vestido es considerado con frecuencia como algo fabuloso *(vestido-princesa, vestido-milagro, el Rey Abrigo I)*; el caritatismo de vestimenta se sitúa en el plano de los cuentos de reyes, cuya importancia resulta obvia bajo la cobertura de lo actual, en la cultura de masas de hoy en día.

17.7. *Lo «serio» de Moda*

Aunque en apariencia parecen contradictorios, el modelo cultural y el modelo caritativo apuntan a un objeto común, ya que la situación en la que ponen a la lectora de Moda es la misma, educativa e infantil; de manera que el simple análisis semántico permite fijar con la mayor precisión la edad mental de esa lectora modelo: es una jovencita que va al colegio pero todavía juega con muñecas, aunque esas muñecas ya no son más que figuras de adorno

en la estantería de su alcoba. La retórica de vestimenta participa en suma de la ambigüedad de los papeles infantiles en la sociedad moderna: el niño es excesivamente infantil en casa y excesivamente serio en la escuela; hay que tomar ese exceso al pie de la letra; la Moda es *demasiado* seria y *demasiado* futil a la vez, y en ese juego sabiamente complementario de excesos encuentra una solución a una contradicción fundamental que amenaza constantemente con destruir su frágil prestigio: la Moda, en efecto, no puede ser literalmente seria ya que eso supondría oponerse al sentido común (que por principio respeta), el cual considera ociosa la actividad de Moda; al contrario, no puede ser irónica y poner en cuestión a su propio ser; el vestido debe permanecer, dentro de su lenguaje, esencial (ya que la hace vivir) a la vez que accesorio (eso es lo que cree el sentido común); esa es la razón de una retórica ya sublime, dando a la Moda el aval de toda una cultura nominal, ya familiar, deportando el vestido a un universo de «pequeñas cosas».[10] Es probable, además, que la yuxtaposición de lo excesivamente serio y lo excesivamente futil, que fundamenta la retórica de Moda,[11] no hace sino reproducir al nivel del vestido la situación mítica de la Mujer en la civilización occidental: sublime a la vez que infantil.

7.8. *Modelo vitalista: el «detalle»*

Hay un tercer modelo presente en la retórica del vestido y que no participa ni de lo sublime ni de lo futil de la Moda, porque corresponde indiscutiblemente a una condición real (económica) de la producción de Moda. Su significante está constituido por todas las variaciones metafóricas del «detalle» (que es un término mixto, connotado-denotado, ya que pertenece también al inventario de los géneros).[12] El «detalle» implica dos temas constantes complementarios: la tenuidad[13] y la creatividad; la metáfora ejemplar es en este caso el *grano,* ser ínfimo del que sale una cosecha: un «grano» de nada», y ya tenemos a todo un vestido penetrado por el sentido de Moda: *una nadería que lo cambia todo; esas naderías que lo hacen todo; un detalle cambiará la apariencia; los detalles, garantía de su personalidad,* etc. Al dar un gran poder semántico al *nada,* la Moda no hace más que seguir su propio sistema, cuyas matrices y cadenas tienen el cometido de irradiar el sentido a través de los materiales inertes: estructuralmente, el sentido de Moda es un sentido a distancia; y en esa estructura el «nada» es precisamente el núcleo irradiante: su importancia no es extensiva sino energética, hay una propagación del detalle al conjunto, *nada* puede significarlo *todo.* Pero esa imaginación vitalista no es irresponsable; la retórica del detalle parece tomar una extensión creciente y lo que se ventila aquí es de orden económico: al convertirse en valor de masa (a través de sus revistas, sino es a través de sus vendas), la Moda debe elaborar sentidos, cuya fabricación no parezca costosa; es el caso del «detalle»: un «detalle» basta para transformar el fuera-de-sentido en sentido, lo pasado-de-Moda en Moda, y sin embargo un «detalle» no es caro; por esa técnica semántica particular la Moda sale de lo lujoso y parece entrar en una práctica del vestido accesible a los presupuestos modestos; pero

al mismo tiempo, sublimado bajo el nombre de *hallazgo*, ese mismo detalle de poco precio participa de la dignidad de la idea: gratuito como ella, glorioso, el detalle consagra una democracia de los presupuestos respetando una aristocracia de los gustos.

III. Retórica y Sociedad

17.9. *Retórica y públicos de Moda*

El significado retórico de la descripción no se sitúa en el ámbito de una poética de las substancias, sino únicamente (cuando existe) en el de una psico-sociología de los papeles. Y en este sentido resulta posible una determinada sociología de la Moda, a partir de su propia semántica: ya que la Moda es totalmente un sistema de signos, las variaciones del significado retórico corresponden a variaciones de público.[14] Al nivel del corpus estudiado, la presencia o la ausencia de retórica de vestimenta parecen remitir a tipos de revista diferentes. Una retórica pobre, es decir, una denotación fuerte, corresponde en principio a un público socialmente más elevado;[15] al contrario, una retórica fuerte, que desarrolla ampliamente el significado cultural y caritativo, corresponde a un público más popular.[16] Esa oposición se explica: podría decirse que cuanto más alto es el nivel de vida, más el vestido propuesto (por escrito) tiene posibilidades de ser realizado, y la denotación (de la que ya observamos su carácter transitivo) recobra sus derechos; a la inversa, si el nivel de vida es más bajo, el vestido es irrealizable, la denotación resulta inútil, y entonces es necesario compensar su inutilidad por un sistema fuerte de connotación, cuya característica es permitir la inversión utópica: es más fácil soñar *el vestido que a Manet le hubiera gustado pintar* que construirlo. Sin embargo esa ley no parece infinita: la inversión cultural, por ejemplo, sólo es posible si su imagen está al alcance del grupo a la que se ofrece: de modo que la connotación es fuerte allí donde hay tensión (y equilibrio) entre dos estatutos contiguos, uno real y el otro soñado: es necesario que el sueño, aunque utópico, esté cerca; pero si bajamos aún un grado en la escala socio-profesional, la imagen cultural se empobrece y el sistema tiende de nuevo a la denotación;[17] en suma se trataría de una curva en forma de campana: en la cúspide, el sistema de fuerte connotación y los públicos de estatuto medio; en los dos extremos, los sistemas de fuerte denotación y los públicos de estatuto superior o inferior; pero en esos dos últimos casos, la denotación no es la misma; la denotación de las revistas de lujo implica un vestido rico, de numerosas variaciones, incluso si está descrito con exactitud, es decir, sin retórica; la denotación de la revista popular es pobre, ya que habla de un vestido barato que considera realizable: la utopía ocupa —y no es de extrañar— una posición intermedia entre la praxis del pobre y la del rico.[18]

Notas

1. Puede quedar algo de «retórica» en el enunciado al nivel del significado (el mundo) o de la significación; aquí, *chalet* (significado) comporta una connotación social, ociosa y lujosa, y la parataxis, abrupta, remite a una especie de evidencia perentoria.

2. Véase *supra*, 4.3.

3. Véase *supra*, 3.11; 4.3.

4. *Femenino* queda como un término connotado (frecuente en el vocabulario de Moda), aunque el vestido de Moda sea literalmente y por completo femenino, porque subsiste una tensión entre lo masculino y lo femenino; la existencia de la pareja al nivel de los estilos permite la connotación de ambos términos.

5. ¿Dónde clasificar esos significantes-significados? Si la matriz ya está saturada por una variante, el término mixto se ve transportado en el ámbito mundano *(enaguas bufadas y crujientes)*, pero si el adjetivo mixto es directamente confrontado con la especie *(enaguas crujientes)*, toma el valor de una variante (de ajuste).

6. Hablamos de un significado singular, ya que el significado retórico es «nebuloso» (*supra*, 16.6).

7. Recordamos que en la terminología aquí empleada, *semántica* remite al plano del contenido, no al de la expresión.

8. *«La Moda 59 no tiene nada y lo tiene todo: evoca a Gigi, a Manet, a Vigny y a George Sand.»* La notación es a veces más directa: es el *plagio*, otra noción literaria.

9. La Alta Costura misma puede constituir un modelo cultural, ya que los principales modistos son como significados *(Estilo-Chanel, Chanel-look)*.

10. Otro desarrollo de ese lenguaje «minimizante» (pero con otro alcance ético) lo da el tema de «extravagante» (cada vez más frecuente, pero reservado a la fotografía de Moda); véase apéndice II.

11. Si se tratara de una dialéctica de lo serio y lo futil, es decir, si lo futil de Moda fuera considerado *inmediatamente* como absolutamente serio, tendríamos entonces una de las formas más elevadas de la experiencia literaria: es el propio movimiento de la dialéctica de Mallarmé acerca de la Moda misma *(La última Moda)*.

12. Ejemplos: *hallazgos, complementos, ideas, refinamientos, nota, grano, acento, gag, pizca, nada.*

13. Podemos insistir aún sobre el «nadería», sutilizarlo hasta lo inefable (que es la propia metáfora de la vida): *los pequeños vestidos tienen cinturones así o así; un cierto cuello Claudine.*

14. Como no se trata aquí de establecer una sociología de la Moda, esas indicaciones son puramente aproximativas: no obstante no habría ninguna dificultad de método para definir sociológicamente el nivel de cada revista de Moda.

15. Revistas del tipo: *Jardin des Modes, Vogue.*

16. Revistas del tipo: *Elle.*

17. Revistas del tipo: *Écho de la Mode* (recientemente aún: *Petit Écho de la Mode.*

18. Volvemos a encontrar este fenómeno en el análisis de la retórica del significado (capítulo siguiente).

18. Retórica del significado: El mundo de la moda

«Como soy secretaria, me gusta ser impecable.»

I. La representación del mundo

18.1. *Metáfora y parataxis: la novela de Moda*

Cuando su significado es explícito[1] el código de vestimenta fragmenta el mundo en unidades semánticas de las que la retórica se apoderará para «vestirlas», ordenarlas y construir a partir de ellas una verdadera visión del mundo: *noche, fin de semana, paseo, primavera,* son unidades erráticas, originadas en el mundo pero que no implican ningún «mundo» particular, ninguna ideología definida porque, al nivel del código de vestimenta, nos negamos a clasificarlas.[2] Esa construcción retórica de un mundo que podríamos comparar a una verdadera cosmogonía, se realiza por dos caminos principales (caminos que ya indicamos acerca del significante retórico):[3] la metáfora y la parataxis. La metáfora mundana tiene por papel ordinario el transformar una unidad semántica usual (es decir conceptual) en contingencia aparentemente original (incluso si esa contingencia remite retóricamente a un estereotipo); así, en: *para los paseos por el campo, las visitas a la granja, debe llevar vestidos de colores,* la redundancia metafórica *(visitas a la granja)* añade a los elementos del primer código (paseo ● campo) por una parte la visión de un objeto (la granja) que se substituye aquí por la intelección de un concepto (el campo), y por otra la sugestión de una situación social ficticia, surgida de toda una literatura de jovencitas (la granja *visitada* implica que se viene de un castillo, de un lugar ocioso desde el que se mira como un espectáculo un poco exótico una esencia mixta de campo y labor). En cuanto a la parataxis, extiende el poder de la metáfora desarrollando, a partir de situaciones y de objetos discontinuos, lo que se llama una «atmósfera»; en *ese blazer para una joven anglófila, quizás enamorada de Proust y que pasa sus vacaciones a la orilla del mar, las* vacaciones, el mar, la joven, el tipo inglés y Proust, recomponen, por la simple contigüidad narrativa, un lugar literario perfectamente conocido: la playa normanda, Balbec, el grupo de las muchachas en flor. De este modo nace un

njunto de objetos y de situaciones unidos entre sí, ya no por una lógica de s usos o de los signos, sino por imposiciones muy distintas, que son las del lato: la retórica hace que las unidades semánticas pasen del puro discontinuo mbinatorio al cuadro viviente, o, si se prefiere, de la estructura al ontecimiento; en efecto, el papel de la retórica consiste en elaborar un orden arentemente de acontecimientos a partir de elementos estructurales (las nidades semánticas del código de vestimenta), y en eso la retórica de Moda un *arte* (dejando aparte toda cuestión de *valor*); y es que el relato permite la vez realizar y evitar la estructura en la que se inspira: la granja confirma campo, pero también disimula su naturaleza abstracta (semántica) en provecho nuevos valores; una apariencia de *vivido* (es decir, tendencialmente, de efabilidad) compensa, sin destruirla, la pura combinatoria de los signos. En finitiva se trata de un equilibrio lúdico entre el código y su retórica; mbigüedad fundamental que ha permitido a la novela ser estructurada a la vez le acontecimiento, colección de esencias (papeles, modelos, empleos, racteres) y relato unido. En lo novelesco de Moda, el peso de la estructura muy fuerte, ya que las metáforas y las parataxis son, informacionalmente mblando, vulgares, es decir sacadas de unidades y de combinaciones ya nocidas; sin embargo es toda una estructura situada bajo la garantía del ontecimiento; quizás podríamos denominar a esa forma degradada de la tructura —o esa forma tímida del acontecimiento— *estereotipo:* el estereotipo ndamenta el equilibrio de la retórica de Moda, le permite presentar formaciones perfectamente tranquilizadoras, pero también dotadas de una ve apariencia de *nunca-visto* (se podría decir que el estereotipo funciona como recuerdo mal reconocido). Esa es la situación estructural del tono novelesco aborado por la retórica del significado: esconder la estructura bajo el ontecimiento.

2. *Principio de análisis: la noción de «trabajo»*

¿Cuál es el «argumento» de esa novela, o, en otras palabras, cuál es significado de la retórica de Moda cuando habla del «mundo»?[4] Como emos dicho y volveremos a decir,[5] sólo podría nombrarse a través de un evo meta-lenguaje, que es el del analista. Parece que la noción que mejor plica la coherencia del universo de Moda o, si se prefiere, que no es ntradictoria con ninguno de sus rasgos, es la noción de trabajo.[6] discutiblemente las representaciones más frecuentes y densas de la tórica de Moda conciernen, no al trabajo, sino a su contrario, el ocio; pero trata precisamente de una pareja complementaria: el mundo de la Moda el trabajo fictivo; una primera red de significados retóricos comprenderá, es, todas las unidades (y sus metáforas o parataxis parciales (que tienen a relación con el hacer del hombre, incluso si este hacer presenta un cierto atiz de irrealidad; serán en general todas las funciones y todas las situaciones e implican, ya una actividad (incluso ociosa), ya las circunstancias en las e se supone que se ejerce; pero como el hacer de la Moda (y ahí está su ealidad) no es más que, en definitiva, el atributo decorativo del ser, como

el trabajo nunca se da fuera de una población de esencias psicológicas y de modelos humanos, como, en Moda, el trabajo no produce al hombre, sino que le sigue, la segunda red de los significados retóricos comprenderá todas las unidades que tienen una relación con un determinado ser del hombre. De esta manera la novela de Moda se ordena alrededor de dos equivalencias; según la primera, la Moda da a leer una actividad definida, ya en sí misma, ya por sus circunstancias de tiempo y de lugar *(si quiere significar que está haciendo esto, vístase de esta manera);* según la segunda, da a leer una identidad *(si quiere ser esto, vístase de esta manera).* La que lleva la Moda se ve sometida a cuatro preguntas: *¿quién? ¿qué? ¿dónde? ¿cuándo?* Su vestido (utópico) responde siempre a una de esas preguntas por lo menos.[7]

II. Funciones y Situaciones

18.3. *Situaciones activas y festivas*

En el ámbito del hacer, la mujer de Moda se sitúa siempre con relación a una de esas tres preguntas: ¿qué? (transitividad), ¿cuándo? (temporalidad), ¿dónde? (localidad). Ya vemos que ese hacer debe comprenderse en el sentido más amplio de la palabra: el acto puede darse únicamente bajo la forma de circunstancias que lo acompañan (tiempo y lugar). De hecho, la Moda no conoce una transitividad verdadera;[8] lo que nota es más bien la manera en que el sujeto hace su situación con relación a un medio en el que debe de actuar: la caza, el baile, las compras son conductas sociales, no técnicas. El hacer de la Moda está en cierto modo abortado: el sujeto está atormentado por una representación de las esencias en el momento de actuar: vestirse *para* actuar es, en cierto modo, no actuar, sino anunciar el ser del hacer, sin asumir su realidad. Por ello las situaciones transitivas son siempre, en Moda, *ocupaciones,* es decir, mucho más una manera de emplear el ser del sujeto que transformar efectivamente lo real. Inmovilizado de este modo, el campo nocional del hacer está estructurado como una oposición compleja de cuatro términos; hay dos términos polares: *las situaciones activas y las situaciones festivas;* un término complejo, que participe de lo activo y lo festivo a la vez, el *deporte;* y un término neutro (ni activo, ni festivo) el *sin-proyecto.* Las situaciones propiamente activas son escasas: el trabajo es indeterminado[9] y la Moda sólo nombra actividades muy marginales: asuntos, compras, cuidado de la casa, bricolage, jardinería; lo esencial es indefinido, lo definido es accesorio. Las situaciones festivas son ricas; son las más socializadas: la distracción está ampliamente absorbida en el parecer (baile, teatro, ceremonia, cócteles, galas, fiestas, recepciones, noches, visitas). En cuanto al deporte debe quizás la extraordinaria estima que le tiene la Moda, a su naturaleza de compromiso; por una parte, cuando está congelado en significante *(una camisa-esport),* conviene a todas las situaciones activas (entonces se asemeja a lo *práctico)* y por otra, cuando es significado, cumple un hacer lujoso, una transitividad inútil, es activo y ocioso a la vez (caza, excursión, golf, camping).

Lo amorfo es raro (aunque significativo): *para los días sin proyectos:* en un mundo en el que hay que ser o hacer siempre alguna cosa, la ausencia de ocupación ocupa por sí misma el rango de una actividad; mucho más, esa actividad negativa sólo puede ser señalada por la retórica.

18.4. *Situaciones temporales: la primavera, las variaciones, el fin de semana*

En Moda la fiesta es tiránica, somete al tiempo: el tiempo de Moda es esencialmente festivo. Es indiscutible que la Moda conoce a lo largo del año un calendario minucioso de las estaciones y de las pre-estaciones y, durante el día, un horario muy completo de momentos notables (9 h, medio día, 16 h, 18 h, 20 h, media noche); sin embargo hay tres momentos privilegiados: con relación a las estaciones es la primavera, con relación al año son las vacaciones y con relación a la semana, es el fin de semana. Cada estación tiene, por supuesto, su Moda; la de la primavera es sin embargo la más festiva; ¿por qué? porque la primavera es una estación pura y mítica al mismo tiempo; pura, porque no se le mezcla ningún otro significado (la Moda de verano es una Moda de vacaciones, la del otoño es una Moda de «rentrée», y la de invierno es una Moda de trabajo); mítica, en virtud del despertar de la naturaleza; ese despertar, la Moda lo toma a cargo, dando de esta forma a sus lectoras, sino a sus compradoras, la ocasión de participar anualmente de un mito procedente del fondo de los tiempos; para la mujer moderna, la Moda de primavera es un poco lo que eran los Grandes Dionisos o las Antesterias para los antiguos griegos. Las vacaciones están constituidas por un complejo de situaciones: allí, el tiempo domina, bajo su aspecto cíclico (retorno anual) y climático (el sol), pero la Moda incorpora otras circunstancias y otros valores: la naturaleza (mar, campo, montaña) y ciertas formas de hacer (viajar, bañarse, acampar, visitar museos, etc.). En cuanto al fin de semana es un valor muy rico; geográficamente constituye un ámbito intermedio entre la ciudad y el campo, es decir que es vivido (y saboreado) como una relación: el fin de semana es una toma de campo, es decir una esencia refinada de campo, aprehendida milagrosamente en sus más claros signos (caminatas, fuegos de leña, casas antiguas), no en su opacidad insignificante (el aburrimiento, los trabajos); temporalmente es un Domingo sublimado por su duración (dos o tres días); el fin de semana comporta, por supuesto, una connotación social: se opone al Domingo, día trivial, popular, como lo prueba el descrédito que afecta a su versión de vestimenta: el endomingarse.[10]

18.5. *Situaciones de lugar: estancias y viajes*

Esta misma sensación de extrañamiento está en el fondo de todas las notaciones de lugar. Para la Moda (como para Leibnitz), estar en un lugar es atravesarlo; el viaje es, en suma, el gran lugar de la Moda: las «estancias» no son sino los polos de una misma función itinerante *(ciudad/campo/mar montaña)* y los países son siempre lugares de reclamo. La geografía de Moda

marca dos «fuera»; un «fuera» utópico, representado por todo lo que es exótico, ya que el exotismo es una geografía culturalizada;[11] y un «fuera» real, que la Moda toma más allá de sí misma de la situación económica y mítica de la Francia contemporánea: *la Costa.*[12] Esos lugares a los que apunta o que atraviesa, los vive como lugares absolutos, de los que debe captar de golpe la esencia: la Moda vive inmediatamente sumergida en un espacio o un elemento que nunca es otra cosa que su proyecto; es así como el clima —significante importante de la Moda— es siempre un elemento paroxístico, como lo indican numerosos superlativos del tipo *pleno* o *todo (todo-sol, pleno-sol, pleno-bosque, pleno-viento):* la Moda es una sucesión rápida de lugares absolutos.

18.6. *La visión del hacer*

Vemos como el discontinuo semántico del código de vestimenta (ya que ese código sólo comporta unidades discretas) es recuperado en el plano retórico bajo la forma de esencias separadas; a través de la connotación de su segundo sistema, la Moda recorta el hacer humano, ya no en unidades estructurales ofrecidas a una combinatoria (tales como podría imaginarlas el análisis de una secuencia de actos técnicos), sino en gestos que conllevan su propia trascendencia; puede decirse que la retórica tiene por función, en este caso, transformar unos usos en ritos: en su aspecto connotado, el *fin de semana,* la *primavera,* la *Costa,* son «escenas», con el sentido que esa palabra podría tener en una liturgia, o mejor aún, en una teoría del fantasma; ya que se trata, en definitiva, de proyecciones absolutas, infinitamente repetidas e infinitamente sabrosas; el hacer retórico de la Moda escapa al tiempo: no comporta el menor grosor, es decir ningún desgaste ni ningún aburrimiento; la actividad supuesta por la Moda ni se inaugura ni se agota; constituye sin duda un placer soñado, pero ese placer es fantasmáticamente abreviado» en instante absoluto, desprovisto de toda transitividad, ya que una vez están dichos, las compras y el fin de semana ya no están «por hacer»; de esta manera alcanzamos la doble cualidad del acto de Moda: es voluptuoso e inteligible al mismo tiempo. Aplicada al hacer, la retórica de Moda se presenta como una «preparación» (en el sentido químico del término), destinada a quitar a la actividad humana sus escorias mayores (alienación, aburrimiento, incertidumbre, o más fundamentalmente: imposibilidad), al tiempo que conserva la esencia de un placer y la claridad tranquilizadora de un signo: *hacer compras* ya no es ni imposible, ni caro, ni fatigoso, ni complicado, ni decepcionante: el episodio está reducido a una sensación pura, preciosa, tenue y fuerte a la vez, en la que se mezclan la potencia ilimitada de comprar, la promesa de ser bella, el gozar de la ciudad y la alegría de una superactividad perfectamente ociosa.

I. Esencias y Modelos

8.7. *Modelos socio-profesionales*

Como el hacer está reducido a un cuadro de esencias no hay ıptura entre la actividad (retórica) de la mujer de Moda y su estatuto ocio-profesional; en Moda el trabajo no es más que una siemple referencia, a la identidad e inmediatamente se irrealiza: *la secretaria, la vendedora de 'bros, la agregada de prensa, la estudiante,* son «nombres», tipos de epítetos e naturaleza, destinados a fundamentar paradójicamente lo que podríamos enominar el *ser del hacer;* de manera que resulta lógico que los oficios (por tra parte escasos) que da la retórica de Moda estén definidos, no por sus omportamientos técnicos, sino por la situación social que confieren: la secretaria ya que muchas veces se trata de ella) no es la mujer que escribe a máquina, rchiva o telefonea, sino el ser privilegiado que está cerca del director, articipa por contigüidad de su esencia superior *(como soy secretaria, me gusta er impecable).* Es constante que cuando la Moda concede un trabajo a la mujer, se trabajo no es ni plenamente noble (no está bien visto que la mujer compita irectamente con el hombre), ni plenamente inferior: es siempre un trabajo limpio»: secretaria, decoradora; y ese trabajo siempre está sometido al tipo le lo que podríamos llamar trabajos devocionales (como antaño el de ınfermera y el de lectora de una mujer mayor): la identidad de la mujer se ıstablece de este modo, al servicio del Hombre (el patrón), del Arte, del 'ensamiento, pero esa sumisión está sublimada bajo la apariencia de un 'rabajo agradable, y estetizada bajo la de una relación «mundana» (el parecer pesa nucho, ya que se trata de mostrar el vestido). Esa especie de distancia entre a *situación* del trabajo y su irrealidad técnica permite a la mujer de Moda ser noral (ya que el trabajo es un valor) a la vez que ociosa (ya que el trabajo la ınsuciaría). Eso explica que la Moda hable de la misma forma del trabajo ıue del ocio; en Moda cualquier trabajo es vacío, cualquier placer es dinámico, 'oluntario, y casi se podría decir: laborioso; al ejercer su derecho a la Moda, ncluso a través de los fantasmas del lujo más improbable, la mujer siempre ıarece *que haga alguna cosa.* Además hay un estatuto que presenta en estado ıuro la dialéctica preciosa de un ocio erigido en misión sublime, provisto de ın trabajo muy duro y de unas vacaciones infinitas: es el de la vedete frecuentemente utilizado en la retórica de Moda): la vedete es un modelo (no ıuede ser un papel); así sólo puede ocupar un lugar en el universo de la Moda ı través de un panteón (Dany Robin, Françoise Sagan, Colette Duval),[13] en el ıue cada deidad está plenamente ociosa y plenamente ocupada.

8.8. *Esencias de carácter: la «personalidad»*

Cuanto más pobres son los modelos profesionales, más ricas son as esencias psicológicas: *avispada, desenvuelta, traviesa, picante, buena, equilibrada, de agradable compañía, insolente, sofisticada, coqueta, seria, ngenua,* etc.; la mujer de Moda es una colección de pequeñas esencias

separadas, bastante parecidas a los «empleos» del teatro clásico; la analogía no es arbitraria, ya que la Moda da a la mujer un papel de representación, de tal forma que el simple atributo de la persona, hablado bajo la forma de un adjetivo, absorbe de hecho todo el ser de esa persona; en la *coqueta* o la *ingenua* se da confusión del sujeto y del predicado, de la que es y de lo que dicen de ella. Esa discontinuidad psicológica tiene varias ventajas (ya que toda connotación tiene normalmente un valor de coartada); en primer lugar es familiar, surgida de una especie de vulgata de la cultura clásica, que encontramos en la psicología de los horóscopos, de la quiromancia, de la grafología elemental; luego es clara, ya que lo discontinuo y lo inmóvil están considerados como más inteligibles que lo unido y el movimiento; y además, permite esbozar tipologías de aspecto científico, es decir, autoritarias, tranquilizantes («Tipos A: *deportiva;* B: *vanguardia;* C: *clásica;* D: *trabajo-ante-todo*»); por último y fundamentalmente, hace posible una verdadera combinatoria de unidades de carácter y prepara, si así puede decirse, técnicamente la ilusión de una riqueza casi infinita de la persona, que denominamos precisamente en Moda *la personalidad;* la personalidad de Moda es una noción cuantitativa; no se define, como en otras partes, por la fuerza obsesiva de un rasgo; es ante todo una combinación original de elementos comunes, de los que siempre se da el detalle; la personalidad es en este caso *compuesta,* pero no compleja; la individualización de la persona se debe, en Moda, al número de los elementos en juego, y aún mejor, a su contrariedad aparente *(dulces y altivas, estrictas y tiernas, rigurosas y desenvueltas):* esas paradojas psicológicas tienen un valor nostálgico: son manifestaciones de un sueño de totalidad según el cual el ser humano lo sería todo a la vez y no tendría que elegir, es decir, rechazar ningún rasgo particular (a la Moda, ya se sabe, no le gusta elegir, es decir, afligir); la paradoja consiste entonces en mantener la generalidad de los caracteres (sólo ella es compatible con la institución de Moda) en un estado estrictamente analítico: es una generalidad de acumulación, no de síntesis: la *persona* de Moda es por eso imposible y sin embargo perfectamente conocida.

18.9. *Identidad y otredad: el nombre y el juego*

La acumulación de pequeñas esencias psicológicas, a menudo incluso contrarias, no es más que una manera, para la Moda, de conferir a la persona humana una doble postulación: le confiere la individualización o la multiplicidad, según se considere la colección de los caracteres como una síntesis, o al contrario se atribuya al ser la libertad de esconderse detrás de una u otra de esas unidades. Esa es la razón de un doble sueño, que la retórica de Moda pone al alcance de la mujer: sueño de identidad y de juego. El sueño de identidad (ser *una* y que esa *una* obtenga el reconocimiento de los otros) parece encontrarse en todas las obras de masa y en todos los pequeños comportamientos de sus participantes, ya porque se vea en él una conducta de las clases alienadas, ya porque se descubra un acto compensativo destinado a reaccionar contra la «despersonalización» de la sociedad de masas; en

ıalquier caso, el sueño de identidad se expresa esencialmente por la
'irmación del nombre, como si el nombre realizara mágicamente a la persona;
ı Moda, anunciar el nombre no puede hacerse directamente ya que la lectora
ɜ anónima; pero indiscutiblemente lo que sueña es su propio nombre al
ɜlegar su identidad a algunas personalidades que completan el panteón de las
ɜdetes usuales, no porque provengan de un olimpo de actrices, sino
ɾecisamente porque tienen un nombre: *condesa Albert de Mun, baronesa*
ıierry van Zuplen; es evidente que el anuncio aristocrático no está ausente
ɜ la connotación, pero no por eso es determinante: el nombre no resume la
ıza, sino el dinero: *Miss Nonnie Phips* es una persona notable en la medida
ı que su padre posee un rancho en Florida: ser, significa tener antepasados,
ɔrtuna; y si falta uno de ellos, el nombre, como un signo vacío que sin
mbargo mantendría su función de signo, continúa preservando la identidad;
sí con todas las portadoras de vestidos complacientemente *nombradas*
Anny, Betty, Cathy, Daisy, Barbara, Jackie, etc.);[14] en definitiva no habría
iferencia de naturaleza entre el nombre propio y el común: al interpelar
eñorita Más-refinada-que-adinerada, la Moda encuentra el propio secreto del
roceso antroponímico. El nombre es un excelente modelo estructural,[15] ya que
ɜ le puede considerar (míticamente) como una substancia, o (formalmente)
omo una diferencia; la obsesión del nombre remite a un sueño de identidad
a un sueño de otredad; así vemos cómo la Mujer de Moda sueña ya con ser
lla misma ya con ser otra. Ese segundo sueño es importante; tenemos testigos
ıcesantes en todos los juegos de ser que la Moda explica (ser otra cambiando
ın solo *ese* detalle); el mito del fregolismo que parece ligado a cualquier
ɜflexión mítica sobre el vestido, como lo confirman tantos cuentos y proverbios,
stá muy vivo en la literatura de Moda;[16] la multiplicación de las personas en
ı solo ser ha sido siempre considerada por la Moda como un indicio de
ɔder; *estricta, es usted; dulce, es usted también; con los modistos descubra*
ue puede ser una u otra, llevar una doble vida: ese es el tema ancestral del
isfraz, atributo esencial de los dioses, de los policías y de los bandidos. Sin
:mbargo, en la visión de Moda, el motivo lúdico no comporta, si así puede
ecirse, el menor vértigo: multiplica a la persona sin ningún riesgo de que se
ıierda, en la medida en que, para la Moda, el vestido no es juego, sino *signo*
ɜ un juego; volvemos a encontrar aquí la función serenadora de todo sistema
emántico; al *nombrar* el juego de vestimenta *(jugar a jardinera, un falso aire*
'ɜ boy scout), la Moda lo exorcisa; el juego del vestido ya no es aquí el juego
lel ser, la cuestión angustiosa del universo trágico,[17] es simplemente teclado
le signos, entre los que una persona eterna elige la diversión de un día;
ɜs el último lujo de una personalidad lo bastante rica como para multiplicarse,
ıastante estable como para no perderse jamás; de este modo vemos a la
Moda «jugar» con el tema más grave de la conciencia humana *(¿Quién soy?);*
ɔero por el proceso semántico al que lo somete, le da ese toque de futilidad que
ɜ permite declarar inocente la obsesión del vestido, de la que vive.

18.10. *La feminidad*

A los modelos socio-profesionales y a las esencias psicológicas hay que añadir dos significados fundamentales, de orden antropológico: el sexo y el cuerpo. La Moda conoce perfectamente la oposición de lo femenino y lo masculino; está obligada a ello por lo real (es decir en el plano de la denotación), ya que es lo real lo que sitúa a menudo en el atuendo femenino unos rasgos procedentes del vestido masculino (pantalón, corbata, americana); de hecho, entre los dos vestidos, los signos diferenciales son extremadamente escasos, y siempre situados al nivel del detalle (lado por el que se abrocha un vestido): el vestido femenino puede absorber casi todo el vestido masculino, que se contenta con «rechazar» algunos rasgos del vestido femenino (un hombre no puede llevar faldas, mientras que una mujer sí puede llevar pantalones); y eso se debe a que el tabú del otro sexo no tiene la misma fuerza en ambos casos: existe una prohibición social sobre la femeneización del hombre,[18] en cambio casi no la hay sobre la masculinización de la mujer: la Moda, concretamente, admite el *boy-look*. *Femenino* y *masculino* tienen cada cual su versión retórica; *femenino* puede remitir a la idea de una mujer enfática, esencial *(ropa interior de una exquisita feminidad);* el *boy-look*, cuando es notado, tiene más un valor temporal que sexual: es el signo complementario de una edad ideal, que va tomando progresiva importancia en la literatura de Moda: el *junior;*[19] estructuralmente el *junior* se presenta como el grado complejo del *femenino/masculino:* tiende a lo andrógino; pero lo notable en ese nuevo término es el hecho de que borra el sexo en provecho de la edad; ése parece un proceso profundo de la Moda: lo importante es la edad, no el sexo; por una parte la juventud del modelo es incesantemente afirmada, defendida, podríamos decir, porque está amenazada de manera natural por el tiempo (mientras que el sexo es un dato), y hay que recordar sin cesar que es el patrón de todas las medidas de edad *(aún joven, siempre joven):* su fragilidad le confiere su prestigio; y por otra parte, en un universo homogéneo (ya que la Moda sólo trata de la mujer, para las mujeres), es normal que el fenómeno de oposición se traslade allí donde hay variación sensible, consecuente: de modo que es la edad la que recibe los valores de prestigio y de seducción.

18.11. *El cuerpo como significado*

En cuanto al cuerpo humano, Hegel ya había sugerido que tenía una relación de significación con el vestido: en tanto que sensible puro, el cuerpo no puede significar; el vestido asegura el paso de lo sensible al sentido;[20] es, si se prefiere, el significado por excelencia. ¿Pero qué cuerpo debe significar el vestido de Moda? La Moda se encuentra aquí enfrentada, sino con un conflicto, al menos con una discontinuidad estructural bien conocida: la de la Lengua y del Habla,[21] de la institución y de su actualidad. La Moda resuelve el paso del cuerpo abstracto al cuerpo real de sus lectoras de tres maneras. La primera solución consiste en proponer un cuerpo ideal encarnado; es el del maniquí, de la cover-girl; estructuralmente la cover-girl representa una paradoja rara:

por un lado su cuerpo tiene el valor de institución abstracta, y por otro ese cuerpo es individual, y entre esas dos condiciones, que corresponden con la mayor exactitud a la oposición de la Lengua y el Habla, no hay ninguna derivación (contrariamente al sistema de la lengua); esa paradoja estructural define por completo a la cover-girl: su función esencial no es estética, no se trata de ofrecer un «cuerpo bello», sometido a reglas canónicas de éxito plástico, sino un cuerpo «deformado» con vistas a cumplir una determinada generalidad formal, es decir, una estructura; luego se deduce que el cuerpo de la cover-girl no es el cuerpo de nadie, es una forma pura, que no soporta atributo alguno (no puede decirse que es *esto* o lo *otro*), y por una especie de tautología, remite al propio vestido; el vestido no tiene la misión, en este caso, de significar un cuerpo redondeado, esbelto o delgado, sino a través de ese cuerpo absoluto, significarse a sí mismo dentro de su generalidad; esa primera vía de conciliación entre la institución y su actualidad es asumida por la fotografía (o el dibujo de Moda); si citamos esa solución (a pesar de la regla terminológica), es que parece que la revista de Moda siente unos escrúpulos cada vez mayores en aceptar tal cual la abstracción de la cover-girl: cada día más vemos fotografiar el cuerpo en «situación», es decir añadir a la representación pura de la estructura una retórica de gestos y expresiones destinadas a dar del cuerpo una versión espectacularmente empírica (cover-girl de viaje, al amor de la lumbre, etc.):[22] el acontecimiento amenaza cada vez más a la estructura. Es lo que se ve con toda claridad en los otros dos tratamientos del cuerpo de Moda, que son puramente verbales. El primero consiste en decretar cada año que determinados cuerpos (y no otros cualesquiera) son de Moda (*¿Tiene usted este año la cara de Moda? sí, si su rostro es pequeño, si sus rasgos son finos, si el contorno de su cabeza no sobrepasa los 55 cm.*, etc.); esa solución representa evidentemente una conciliación entre la estructura pura y el acontecimiento literal: por una parte, se trata claramente de una estructura, ya que el modelo ha sido fijado de una forma abstracta, anterior y exteriormente a cualquier dato real; y por otra esa estructura nace completamente penetrada por el de acontecimiento, en la medida en que es estacional y en que se encarna empíricamente en determinados cuerpos y no en otros, de modo que llega un momento en que ya no se sabe si la estructura se inspira en lo real o lo selecciona. La tercera solución consiste en arreglar el vestido de modo tal que transforma al cuerpo real y consiga hacerle significar el cuerpo ideal de la Moda: alargar, hinchar, disminuir, aumentar, afinar, por esos artificios,[23] la Moda afirma que puede someter cualquier acontecimiento (cualquier cuerpo real) a la estructura que ha postulado (la Moda del año); esa solución manifiesta un cierto sentimiento de poder: la Moda puede convertir cualquier sensible en el signo que ha elegido, su poder de significación es ilimitado.[24] Vemos que esas tres soluciones tienen un valor estructural distinto; en la cover-girl, la estructura se da sin acontecimiento (una «Lengua» sin «Habla»); en el «cuerpo de Moda», se da coincidencia de la estructura y del acontecimiento, pero esa coincidencia está limitada por el tiempo (un año); en el «cuerpo transformado», se da sumisión completa del acontecimiento a la estructura por medio de un arte (la costura). Pero en los tres casos existe una sujeción estructural,

asunción del cuerpo por medio de un sistema inteligible de signos, disolución de lo sensible en el significante.[25]

IV. La Mujer de Moda

18.12. *De la lectora al modelo*

Así es la Mujer comúnmente significada por la retórica de Moda: imperativamente femenina, absolutamente joven, dotada de una fuerte identidad y al tiempo de una personalidad contradictoria, se llama Daisy o Barbara; alterna con la condesa de Mun y Miss Phips; es secretaria de dirección, pero su trabajo no le impide estar presente en todas las fiestas del año y del día; sale cada fin de semana y viaja constantemente a Capri, a las Canarias, a Tahití, y sin embargo, luego de cada viaje se va a la Costa; sólo se detiene en los lugares de climas francos, y le gusta todo a la vez, desde Pascal hasta el cool-jazz. Reconocemos en ese monstruo la conciliación permanente que marca la relación de la cultura de masas y sus usuarios: la mujer de Moda es lo que la lectora es y lo que sueña ser; su perfil psicológico es más o menos el de todas las celebridades «contadas» cotidianamente por la cultura de masas, en tanto que la Moda, por su significado retórico,[26] participa profundamente de esa cultura.

18.13. *La euforia de Moda*

Hay, no obstante, un punto en que la Mujer de Moda difiere de una manera decisiva de los modelos de la cultura de masas: no conoce el mal, a ningún nivel. Para no tener que hablar de sus culpas y sus dramas, la Moda no habla jamás de amor, no conoce ni el adulterio, ni las relaciones, ni tan solo el flirt: en Moda no se viaja más que con el propio marido. ¿Habla del dinero? Apenas; naturalmente sabe distinguir los grandes presupuestos de los modestos; la Moda enseña a «adaptar» un vestido, no a hacerlo durar.[27] De todas maneras las servidumbres financieras no apesadumbran a la Mujer de Moda, porque precisamente la Moda es todopoderosa para desbaratarlas: sólo se habla del elevado precio de un vestido para justificarlo como «locura»: las dificultades de dinero sólo son evocadas en la medida en que la Moda las resuelve. De este modo la Moda sumerge a la mujer de quien habla a quien habla en un estado de inocencia, donde todo está bien en el mejor de los mundos: existe una ley de euforia de Moda (o de eufemismo, ya que se trata aquí de la Moda estricta). El «buen tono» de la Moda, que le prohibe proferir cualquier discordancia estética o moral, se confunde en este caso con el lenguaje maternal: es el lenguaje de una madre que «preserva» a su hija de todo contacto con el mal; pero esa euforia sistemática parece, hoy en día, exclusiva de la Moda (antes pertenecía a toda la literatura para jovencitas): no la encontramos en ninguno de los otros productos de la cultura de masas (cine,

periódicos, novelas baratas), cuyos relatos siempre son dramáticos, incluso catastróficos. La resistencia al patetismo es tanto más notable por cuanto la retórica de Moda, como vimos, tiende progresivamente a lo novelesco; y si bien es posible concebir y recontar novelas «en las que no ocurre nada», la literatura no nos ofrece ningún ejemplo de una novela continuamente eufórica;[28] quizás la Moda gana esa apuesta en la medida en que su relato es fragmentario, limitado a citar decorados, situaciones, caracteres, y está desprovisto de lo que podríamos llamar la maduración orgánica de la anécdota; en suma, parece que la Moda obtiene su euforia del hecho de producir una novela rudimentaria, amorfa, sin temporalidad: el tiempo está ausente de la retórica de Moda: para volver a encontrar el tiempo y su drama, hay que abandonar la retórica del significado y abordar la retórica del signo de Moda.

Notas

1. Cuando el significado es implícito (conjuntos B), ese significado es la Moda; su retórica se confunde con la del signo (cap. siguiente); en este capítulo sólo puede tratarse de los conjuntos A.

2. Véase *supra*, 13.9.

3. Véase *supra*, 16.4.

4. Sabemos que es posible hablar de un significado retórico singular (incluso si está compuesto por varios temas) porque, en el plano retórico, el significado es «nebuloso».

5. Véase *supra*, 16.5, 16.7 e *infra*, 20.13.

6. A. J. Greimas propuso clasificar los significados de la lengua con relación a esa noción: a las *técnicas* (significados) les corresponderían en el plano simbólico del lenguaje los *léxicos* («Le problème de la description mécanographique», en *Cahiers de Lex.*, vol. I, 1959, p. 63).

7.

¿Quién?	SER	Esencias y modelos
¿Qué ¿Cuándo? ¿Dónde?	HACER	Funciones y situaciones

Empezaremos por hablar de las funciones y situaciones.

8. Es el reproche que le hacen los soviéticos a la Moda occidental: no trata de los vestidos de trabajo.

9. Ya no es el caso en cuanto se pasa al ser definido por su trabajo bajo la forma de papel socio-profesional. (Véase *infra*, 18.7.)

10. El endomingarse es sin embargo el hecho fundamental del vestido real: gran parte de Francia aún se endominga; el ajuar popular (el de un minero, por ejemplo) sólo comprende dos atuendos: de trabajo (o más exactamente: para ir al trabajo) y de domingo.

11. El exotismo comprende, hoy en día, no forzosamente los países lejanos, sino los lugares-vedetes, frecuentados por los Olímpicos: Capri, Mónaco, Saint-Tropez.

12. Lo excéntrico es todo lo que no es el Midi: *práctico para todas las playas, incluso en las no meridionales.*

13. La vedete es de esencia *real*, ya que basta con pertenecer a su sangre para ser promovida a modelo *(La señora Sagan madre)*.

14. Esos nombres no son vacíos del todo, anuncian una cierta anglomanía; además son por descontado nombres de maniquís, de *cover-girls* internacionales. Pero la cover-girl tiende cada vez más a ser vedete: se convierte ella misma en un modelo, *sin por ello enmascarar su profesión.*

15. Véase Cl. Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, pp. 226 ss.

16. Podemos distinguir en este caso tres concepciones: 1) concepción popular y poética: el vestido produce (mágicamente) la persona; 2) concepción empírica: la persona produce el vestido, se *expresa* a través de él; 3) concepción dialéctica: se da «torniquete» entre la persona y el vestido (J.-P. Sartre, *Critique de la raison dialectique*, Gallimard, París, 1960, 757 pp., y 103 y ss.; versión castellana: *Crítica de la razón dialéctica*, 2 vols., Editorial Losada, S. A., Buenos Aires, 1963).

17. *¿Quién soy yo? ¿Quién es usted?* — la cuestión de identidad, la cuestión de la Esfinge, es a la vez la cuestión trágica y la cuestión lúdica por excelencia, la de las tragedias y la de los juegos de sociedad; no se excluye la posibilidad de que los dos planos se reúnan algunas veces: en las Máximas (surgidas de los juegos de salón), en el juego de la Verdad, etc.

18. Aunque ciertas formas del dandismo moderno tienden a feminizar el atuendo masculino (sweter sobre la piel, collares): los dos sexos tienden a uniformarse bajo un signo único, como veremos: el de la juventud.

19. *«Uniforme deportivo para los juniors, con elementos que podrían provenir del hermano mayor.»*

20. *«Es el vestido el que da a la actitud todo su relieve y por esa razón debe ser considerado más bien como una ventaja, en el sentido en que nos aparta de la visión directa de lo que, en tanto que sensible, está desprovisto de significación.»* (G. W. F. Hegel, *Esthétique*, Aubier, París, 1944, vol. III, 1.ª parte, p. 147; véanse del autor: *De lo bello y sus formas. Estética* y *Sistema de las Artes: Arquitectura, Pintura, Escultura y Música*, ambos en Editorial Espasa-Calpe, S. A., Madrid, 1969 y 1970, respectivamente; *Introducción a la Estética*, Ediciones Península, Edicions 62, S. A., Barcelona, 1971).

21. Véase *supra*, 1.14.

22. Véase *infra*, apéndice II.

23. Véase *infra*, sobre la transformación, 20.12.

24. Hasta el punto que la Moda puede hacer caso omiso de la ley del eufemismo y hablar de cuerpos mal hechos, ya que es todo-poderosa para rectificarlos: *Yo no tengo la altura de un maniquí. Yo no tengo el talle fino. Yo tengo las caderas algo macizas. Yo tengo demasiado pecho*, etc. cuentan a la revista toda una procesión de plañideras, que se acercan a la Moda como a una diosa curativa.

25. La desnudez, por ejemplo, no es otra cosa, en Moda, que el signo del vestir (viste mucho *el brazo desnudo entre el hombro y el guante*).

26. Y naturalmente gracias a la difusión masiva de sus revistas.

27. La resistencia al desgaste no es un valor de Moda (ya que precisamente la Moda debe incrementar el ritmo de compras), salvo, raramente, como signo de un desgaste «chic»: *una chaqueta de cuero viejo.*

28. El happy-end forma parte de una lucha del bien y del mal, es decir de un drama.

19. Retórica del signo: La razón de moda

«Que toda mujer se acorte las faldas hasta las rodillas, adopte los cuadros degradados y ande con escarpines bicolores.»

I. La transformación retórica del signo de Moda

19.1. *Signos y razones*

El signo es la unión del significante y del significado, del vestido y del mundo, del vestido y de la Moda. Sin embargo la revista no siempre entrega ese signo de una forma manifiesta, no dice forzosamente: *el accesorio es el significante del significado primaveral; los vestidos cortos son, este año, el signo de la Moda;* dice de forma muy distinta: *el accesorio hace primavera; este año los vestidos se llevan cortos;* por su retórica, puede transformar la relación del significante y del significado y substituir la pura equivalencia por la ilusión de otras relaciones (la transitividad, la finalidad, la atribución, la causalidad, etc.). Dicho de otro modo, al tiempo que la Moda edifica un sistema muy estricto de signos, mira de dar a esos signos la apariencia de puras razones;[1] y precisamente porque la Moda es tiránica y su signo arbitrario, debe convertirlo en hecho natural o en ley racional: la connotación no es gratuita; dentro de la economía general del sistema, tiene la función de restaurar una determinada *ratio.* Pero esa conversión no tiene el mismo alcance si afecta a los conjuntos A (de significado mundano y explícito) o los conjuntos B (de significado de Moda e implícito); en el primer caso, el signo se guarece detrás de un uso, una función, su *ratio* es empírica, natural; en el segundo caso, el signo toma la forma de un atestado o de un decreto, su *ratio* es legal, institucional; pero como en los conjuntos A, la Moda está igualmente presente en tanto que significado retórico de un sistema intermediario de connotación,[2] resulta que la *ratio* legal de la Moda se aplica en definitiva a todos los enunciados.

II. Conjuntos A: las funciones-signos

19.2. *Signos y funciones en el vestido real*

Podríamos ser llevados a oponer el vestido puramente funcional (un mono de trabajo) al vestido de Moda, puramente signalético, incluso cuando sus signos se esconden detrás de determinadas funciones *(vestido negro para el cocktel).* Eso sería una oposición inexacta: por funcional que sea, el vestido real comporta siempre un elemento signalético, en la medida en que cualquier función es por lo menos signo de sí misma; el mono de trabajo sirve para trabajar, pero también anuncia el trabajo, el impermeable protege de la lluvia, pero igualmente la significa. Ese movimiento de intercambio entre la función y el signo (al nivel de lo real) lo encontramos probablemente en un gran número de objetos culturales: la comida, por ejemplo, es muestra de una necesidad fisiológica y un estatuto semántico: los alimentos sacian y significan, son satisfacción y comunicación al mismo tiempo.[3] Y es que en cuanto una función es asumida por una norma de fabricación, entra, junto con esa norma, en la relación de un acontecimiento y una estructura, y toda estructura implica un sistema diferencial de formas (de unidades): la función se hace *lisible,* y ya no sólo transitiva; de modo que no hay objeto normalizado (estandardizado) que esté totalmente agotado por una *praxis* pura: todo objeto es también un signo.[4] Para encontrar objetos puramente funcionales, hay que imaginar objetos improvisados: ese era el caso de la manta ligera que los soldados romanos se ponían sobre los hombros para protegerse de la lluvia; pero en cuanto ese vestido espontáneo ha sido fabricado, y, si así puede decirse, institucionalizado bajo el nombre de *pénula,* la función protectora se vio presa de un sistema social de comunicación: la pénula se opuso a otros vestidos y remitió a la idea misma de su uso, de la misma manera que un signo se opone a otros signos y transmite un determinado sentido. Es por eso que, en todos los objetos reales, desde el momento en que son estandardizados (¿hay otros en la actualidad?), habría que hablar, no de funciones, sino de *funciones-signos.* Entonces comprendemos que el objeto cultural posea, por su naturaleza social, una especie de vocación semántica: en él, el signo está a punto de separarse de la función y operar solo, libremente, ya que la función está reducida al rango de postizo o de coartada: el *ten-galon-hat* (anti-lluvia y anti-sol) no es más que un signo, el de la «westernidad»; la americana «esport» ya no tiene una función deportiva, sólo existe en tanto que signo, opuesta al de *vestir;* el mono de trabajo (tejanos) se ha convertido en un signo del ocio, etc. Ese proceso de significación es tanto más fuerte por cuanto la sociedad multiplica sus objetos estandardizados: al enriquecer su sistema diferencial de formas, favorece el nacimiento de léxicos de objetos, cada vez más complejos: eso explica que la sociedad moderna, técnica, puede desprender fácilmente el signo de la función y penetrar con significaciones variadas los objetos utilitarios que fabrica.

Funciones reales y funciones irreales

Ocurre que el vestido propuesto (hablado) corresponde a una ión real: *un vestido para bailar* sirve efectivamente para bailar y anuncia la .a de una manera estable, leíble para todos;[5] se da una adaptación de la forma : la materia al acto y una constancia de relación semántica. Pero en la or parte de los casos, las funciones atribuidas al vestido por la Moda son ho más complejas: hay una cierta tendencia de la revista a representar :iones cada vez más concretas y cada vez más contingentes, y en ese 'imiento la retórica tiene por supuesto un papel preponderante.[6] Cuando se ıblece que un vestido *vale para* alguna circunstancia importante de orden antropológico, por así decirlo, estación o fiesta, la función de protección : adorno sigue siendo plausible *(un abrigo de invierno, un vestido de novia);* ɔ si se afirma que ese vestido vale para *una joven que vive a 20 Km. de una ɔ ciudad, coge el tren cada día y come a menudo con amigos,* la precisión ma del término mundano hace irreal la función; volvemos a encontrar aquí ɔaradoja del arte novelesco: toda Moda «minutada» es irreal, pero también, nto más contingente es la función, más «natural» parece; la literatura de da alcanza entonces el postulado del estilo verista, según el cual una ımulación de detalles menudos y particulares acredita la verdad de la cosa resentada mucho más que un simple esbozo, considerando que el cuadro inucioso» es más «verdadero» que el simplemente «bosquejado»; y en el len de la literatura popular, la descripción minuciosa de las funciones de ɜtimenta coincide con la tendencia actual de la prensa de masas en personalizar ılquier información, en convertir cualquier enunciado en una interpelación ecta, ya no a la masa de los lectores, sino a cada lector en particular; la ıción de Moda (*que vive a 20 Km,* etc.) se convierte entonces en una verdadera nfidencia, como si la equivalencia de ese vestido y de un hábitat tan concreto lo estuviera dirigida a una lectora entre todas las demás, como si sobrepasados ; 20 Km, se hubiera de cambiar de lectora y de vestido. Vemos que lo real plicado por las funciones de Moda está esencialmente definido por una ntingencia; no es un real transitivo, es, una vez más, un real vivido de una rma fantasmal, es el real irreal de la novela, enfático en proporción a su 'ealidad.

I.4. *La «racionalización»*

Naturalmente, cuanto más mítica es la función (por su lujo de ɔntingencias), más enmascara al signo; cuanto más irreal es la Moda, más ɹs funciones se dan por imperativas, más el signo se apaga en provecho de un ɜo aparentemente empírico; paradójicamente, en las formas más desarrolladas ə la retórica de Moda, es donde el vestido parece quedarse al margen del arecer y se presenta modestamente reducido al rango de utensilio, como si sa torera de visón blanco sirviera tan sólo para proteger del frío en una ɡlesia algo húmeda, un día de bodas primaveral. La retórica introduce así en ı Moda toda una serie de falsas funciones cuyo fin es, por supuesto, dar

al signo de Moda el aval de lo real: aval tanto más valioso que, a pesar de su prestigio, la Moda se siente siempre culpable de futilidad. Esa coartada funcional forma parte sin duda alguna de un proceso general (quizás moderno), según el cual toda *ratio empírica*, surgida de un hacer del mundo, basta para declarar inocente no sólo cualquier hecho de placer, sino incluso, y de una manera más sutil, cualquier espectáculo de esencias: la función afirmada en el plano retórico es, en suma, el derecho de desquite del mundo sobre la Moda, el homenaje que un sistema del ser rinde a un sistema del hacer. La transformación de un orden de signos en un orden de razones[7] se conoce en otros ámbitos con el nombre de racionalización. Fue descrito a propósito del propio vestido (vestido real, y ya no vestido escrito): al establecer el psicoanálisis del vestido, Flügel dio algunos ejemplos de esa conversión social del símbolo en razón:[8] el zapato largo y puntiagudo no es comprendido por la sociedad que lo adopta como un símbolo fálico, pero su uso es atribuido a simples razones higiénicas;[9] y si ese ejemplo parece demasiado influido por la simbólica psicoanalítica, ahí va otro, puramente histórico: hacia 1830, el almidonado de la corbata se justificaba por ventajas de comodidad y de higiene.[10] Esos dos ejemplos ponen de manifiesto una tendencia que quizás no sea del todo accidental, en hacer de la razón del signo el contrario de su disposición física: la incomodidad se transforma en confort; quizás esa inversión sea del mismo orden que la que afecta a lo real y a su representación, en la sociedad burguesa, si recordamos la imagen de Marx;[11] es un hecho que el carácter signalético del vestido era más evidente y si cabe la expresión, más inocente en la antigua sociedad que en la nuestra; la sociedad monárquica consideraba abiertamente su vestido como un conjunto de signos, no como el producto de un determinado número de razones: la longitud de la cola de un vestido señalaba con exactitud una condición social, y ninguna palabra había para convertir ese léxico en razón, ni sugerir que la dignidad ducal producía la longitud de la cola, como la iglesia fría produce la torera de visón blanco; el vestido antiguo no jugaba a ser función, sino que anunciaba el artificio de sus correspondencias. Y por ello mismo, la corrección de sus correspondencias resultaba claramente normativa: como signo, la relación del mundo y del vestido debía estar únicamente conforme con la norma social. En nuestro vestido escrito (y precisamente porque está descrito), al contrario, la corrección del signo nunca se da por abiertamente normativa, sino simplemente funcional; es la conformidad de un objeto *(el descote-bateau, las faldas plisadas)* a una función que debe ser acatada *(participar en una fiesta con baile, manifestar la madurez);* la regla siempre parece copiar, desde este momento, la ley de la naturaleza: el *homo significans* se pone la máscara del *homo faber*, es decir la de su contrario. Podría decirse que gracias a la racionalización por la que convierten todos esos signos en razones, la Moda escrita[12] cumple esa paradoja: ser un hacer hablado.

. Conjuntos B: la Ley de Moda

).5. *Notado-Notificado*

En los conjuntos B, cuyo significado implícito sólo es la Moda, retórica no puede evidentemente transformar el signo en función, ya que la ınción ha de ser nombrada; más difícil aún, la racionalización del signo sólo ɜ posible en este caso, si así puede decirse, al precio de una operación de ıerza. Ya vimos que al *notar* pura y simplemente un rasgo de vestimenta, desde l momento en que no se trata de fabricarlo, cosa que escaparía al proceso emántico, la Moda se presentaba a sí misma como significado de ese rasgo: otar que (este año) *las faldas se llevan cortas,* es decir que las *faldas cortas* ignifican la Moda de este año. El significado *Moda* sólo comporta una variación ertinente, la del *pasado de Moda,* pero como la regla eufemística prohibe que loda nombre lo que niega su propio ser,[13] la oposición verdadera no es tanto ɜ *de-moda* y el *pasado-de-moda,* como la existente entre el *marcado* (por la alabra) y el *no-marcado* (el silencio): se da una confusión entre lo notado y el ;ien, lo no-notado y el Mal, sin que pueda afirmarse que un término predetermine l otro: no podría decirse que la Moda no nota lo que primero ha condenado sólo nota lo que la glorifica; incluso resulta más probable que glorifique como su propio ser) lo que nota y condene lo que no nota; al afirmarse, al ıombrarse (a la manera tautológica de una divinidad *que es la que es*), el ser le la Moda se da de inmediato como Ley;[14] de ello resulta que lo *notado* de la Moda es siempre lo *notificado;* en Moda, el ser y el nombre, la marca y el Bien, la notación y la legalidad coinciden absolutamente: lo dicho es legal. Además (y esa es la máscara del signo de Moda en los conjuntos B), lo que ɜs legal es verdadero. Esa última transformación (de la que hablaremos a ;ontinuación) es simétrica con relación a la que convierte el signo en función ɜn los conjuntos A: así como el signo explícito necesitaba la máscara de una ·azón, la Ley de Moda necesita la máscara de una naturaleza: así veremos como ;oda la retórica de Moda se dedica a absolver sus decretos, ya distanciándolos ɔajo las especies de un espectáculo, ya convirtiéndolos en puros atestados ;omo exteriores a su propia voluntad.

19.6. *La Ley como espectáculo*

Efectivamente es una manera de distanciar la Ley, y por así decirlo, *jugarla,* el proclamarla con énfasis, a la manera de un espectáculo excesivo: decretar *los Diez mandamientos del esquiador,* es hacer inocente lo arbitrario de Moda bajo su presentación más agradable, a la manera de un hombre que exagera sus defectos para hacerlos admitir sin renunciar a ellos; cada vez que la Moda admite lo arbitrario de sus decisiones, lo hace en un tono enfático, como si el invocar un capricho fuera atenuarlo, como si jugar una orden fuera al mismo tiempo irrealizarla:[15] la Moda inocula un poco de arbitrariedad en la retórica de sus decisiones, para poder excusarse mejor de la arbitrariedad que las fundamenta. Sus metáforas-juego la conectan ya con el poder político

(la Moda es un monarca cuyo cargo es hereditario, es un Parlamento que obliga a la femineidad, como la instrucción pública o el servicio militar), ya con la Ley religiosa: del decreto, pasa a la prescripción (*que toda mujer se acorte las faldas hasta las rodillas,* etc.); al mezclar la obligación y la premonición, ya que en este caso preveer basta para imponer, utiliza con predilección el tiempo moral por excelencia, que es el del Decálogo, el futuro: *este verano los sombreros sorprenderán, serán atrevidos y solemnes a la vez.* Es difícil seguir evaporando la decisión de Moda ya que, sin sugerir ni por un momento que pueda tener una causa (por ejemplo, el *fashlongroup*), se la reduce a un puro efecto, es decir a un acontecimiento necesario, en el sentido físico y moral de la palabra: *este verano los vestidos serán de tusor:* el tusor es lo que les va a ocurrir a los vestidos, por casualidad y prescripción legal al mismo tiempo.

19.7. *De la Ley al Hecho*

Con esos futuros de obligación, tan frecuentes en Moda, llegamos a la racionalización decisiva de los conjuntos B, que es la conversión de la Ley en Hecho: lo decidido, lo impuesto, acabará resultando necesario, neutro a la manera de un hecho puro y simple: para eso basta con callar la decisión de Moda; ¿Quién obliga, este verano, a que los vestidos sean de tusor? Por su silencio la Moda transforma el tusor en acontecimiento medio real, medio normativo, es decir, en definitiva, *fatal.* Pues existe una fatalidad de la Moda: la revista no es otra cosa que la crónica de un tiempo algo bárbaro, en el que los hombres son esclavos de la fatalidad de los acontecimientos y de las pasiones: el juego *(a usted le toca jugar con los colores),*[16] la locura (nadie se resiste a la Moda; ilumina y posee), la guerra *(ofensiva de tonos pastel, guerra de la rodilla, honor a las cintas),* esas pasiones fuertes sitúan hasta cierto punto a la Moda fuera del hombre y la constituyen como una contingencia maligna: la Moda se instala en la encrucijada de los avatares y de los decretos divinos: su decisión se convierte en un hecho evidente. Entonces a la Moda no le queda más que practicar una retórica del puro atestado *(la Moda apoya los vestidos sueltos),* y la revista no tiene otra función que la de dar cuenta de *lo que es (se nota la reaparición del jersey de pelo de camello),* incluso si, a la manera de un historiador sagaz, sabe destacar, *afirma la Moda del visón negro).*[17] Así, al hacer de la Moda una fuerza inevitable, la revista le deja toda la ambigüedad de un objeto sin causa, aunque no sin voluntad: ora se concederá al rasgo la evidencia de un fenómeno tan natural que resultaría incongruente justificarlo *(de cualquier manera su vestido de las cinco debe ser negro, y, naturalmente, le añadirá la nota blanca de sus guantes de cabritilla);* ora, para poder desprender mejor la Moda de sus dioses creadores será imputada, no a los que la producen, sino a los que la consumen *(a ellas les gustan los bañadores a rayas, los llevan altos por delante);* o, por último, se hará del rasgo el propio sujeto de su aparición *(este año, los camisones se presentan con tres largos distintos):* se acabaron los modistos y los compradores, la Moda ha expulsado al hombre, se convierte en un universo autártico en el que los propios conjuntos

:ogen su americana y los camisones su largo. De manera que resulta normal
e a fin de cuentas ese universo segregue su propia cordura, elabore sus
jlas ya no como ukases orgullosos surgidos de la joven costura, sino como
ley ancestral de un reino de la pura naturaleza: la Moda puede decirse en
overbios, y de este modo situarse, no bajo la ley de los hombres, sino bajo
de las cosas, tal como aparece al hombre más viejo de la historia de la
manidad, al campesino, al que la naturaleza habla por medio de sus
oeticiones: *a abrigos apuestos, vestidos blancos; a tejidos preciosos, accesorios
ieros.* Esa sabiduría de la Moda implica una confusión audaz entre el pasado
el futuro, lo que se ha decidido y lo que va a ocurrir: se registra una Moda
i el mismo momento en que se la anuncia, en el momento exacto en que
la prescribe. Toda la retórica de Moda cabe en esta reducción: constatar
que se impone; producir la Moda; luego no ver en ella más que un efecto
n causa nombrada; luego, de ese efecto, retener únicamente el fenómeno;
ajar por último que ese fenómeno se desarrolle como si no debiera la vida
ás que a sí mismo: ese es el trayecto que recorre la Moda para transformar
1 hecho su causa, su ley y sus signos. Entre la ley (real) y el hecho (mítico)
istimos a una curiosa contradanza de fines y medios: la realidad de la
oda, es ante todo la arbitrariedad que la fundamenta: lógicamente, no podemos
ansformar la ley en hecho, salvo en tanto que metáfora; pero ¿qué dice la
loda? Cuando confiesa su ley, lo hace como metáfora y cuando se guarece
etrás del hecho, es como si fuera literal; metaforiza *los diez mandamientos
el esquiador* (que es su realidad), constata que *este año la Moda está azul*
jue es pura metáfora); da a su real el énfasis de una metáfora voluntaria
a sus metáforas la simplicidad de un atestado; se pone el penacho de la
onnotación allí donde no hace más que denotarse, y reviste la humilde figura
e la denotación cuando despliega su más pura retórica. Una vez más, se da
na inversión exacta de lo real y su imagen.

V. La retórica y el tiempo

9.8. *La razón de Moda y el tiempo de Moda*

La transformación retórica del signo en razón (funcional, legal
) natural) es indiscutiblemente común a todos los objetos culturales, desde
el momento en que se aprehenden en un proceso de comunicación: es el rescate
del «mundo» sobre el signo. Pero en Moda esa transformación se justifica,
por lo que parece, de una manera particular y aún más imperiosa. Si la tiranía
de la Moda se confunde con su ser, ese mismo ser no es otra cosa, en definitiva,
que una cierta pasión del tiempo. En el momento en que el significado *Moda* se
encuentra con un significante (tal vestido), el signo se convierte en la Moda
del año, pero por eso mismo esa Moda rechaza dogmáticamente la Moda que
la ha precedido, es decir su propio pasado;[18] cualquier Moda nueva es una
negación a heredar, una subversión contra la opresión de la Moda pasada; la
Moda se vive a sí misma como un Derecho, el derecho natural del presente

sobre el pasado; definida por su propia infidelidad, la Moda vive, sin embargo, en un mundo que desea y ve como idealmente estable, penetrado de miradas conformistas.[19] La retórica, y concretamente la racionalización del signo, permite resolver esta contradicción: debido a que el presente vindicativo que la define es difícil de mantener, casi inconfesable, la Moda se dedica a elaborar una temporalidad ficticia, en apariencia más dialéctica, y que comporta un orden, una dignidad, una madurez, empíricas al nivel de las funciones, institucionales al nivel de la Ley, orgánicas al nivel del hecho; la agresividad de la Moda, cuyo ritmo es el propio de las vendetas, se ve de este modo desarmada por una imagen más paciente del tiempo; en ese presente absoluto, dogmático, vengador, en el que habla la Moda, el sistema retórico dispone de razones que parecen conectarla con un tiempo más flexible, más lejano, y que son la cortesía o —el pesar— del crimen que comete contra su propio pasado, como si oyera vagamente esa voz posesiva del año muerto que le dijera: *ayer era lo que tú, mañana serás lo que yo soy*.[20]

Notas

1. Sobre el alcance general de este proceso, véase *Infra*, 20.2.
2. Véase *supra*, 3.7.
3. La función-signo pertenecería propiamente a lo que podríamos llamar los sistemas derivados, cuyo ser no reside por completo en la significación. — Acerca de la alimentación como sistema significante, véase «Para una psico-sociología de la alimentación contemporánea», artículo citado.
4. De modo que es normal que el nuevo medio, surgido de la sociedad tecnicista, imponga al hombre moderno que lo mora unas percepciones inmediatamente penetradas de *lectura*, como ya observó en 1942 G. Friedmann (art. cit., en *Mélanges Alexandre Koyré*, p. 178).
5. Observaremos que en tales enunciados el significado está, por así decirlo, escleroficado bajo la forma de especie. (Véase *camisa-esport*.)
6. La retórica tiene tendencia a aparecer en cuanto se da parataxia de unidades semánticas. (Véase *supra*, 16.4.)
7. Esa transformación parece ser la que el neurótico impone a su neurosis (sistema de signos) en el fenómeno de «provecho secundario» (H. Nünberg, *Principes de psychanalyse*, P.U.F., París, 1957, 415 pp., p. 322).
8. La palabra «racionalización» la encontramos en Flügel (*Psychology of Clothes*, caps. I y XIV). Parece corresponder a lo que Lévi-Strauss describe con estas palabras: «*La diferencia entre los fenómenos lingüísticos y los otros fenómenos culturales estriba en que los primeros jamás emergen a la conciencia clara, mientras que los segundos, aunque tienen el mismo origen inconsciente, se elevan a menudo hasta el nivel del pensamiento consciente, dando lugar a razonamientos secundarios y a reinterpretaciones*» (*Anthropologie structurale*, p. 26).
9. Flügel, *op. cit.*, p. 27.
10. *Corbatiana, o Tratado general de las Corbatas*, 1823, in-12.°
11. «*Si los hombres y sus condiciones aparecen en toda la ideología invertidos como en una habitación oscura, ese fenómeno es el resultado de su proceso vital histórico de la misma manera que la inversión de los objetos en la retina es el resultado de su proceso directamente físico*» (K. Marx/F. Engels, *Idéologie*

mande, en *Oeuvres Philosophiques*, Costes, París, 1953, 259 pp., p. 157; versión tellana: *La ideología alemana*, Editorial Grijalbo, S. A., Barcelona, 1970).

12. La racionalización (es decir la puesta en función) del signo sólo posible a través de un lenguaje (es una connotación), y para eso sirve la Moda rita: sólo encontramos el fenómeno en el lenguaje iconográfico (fotos, dibujos) cuando decorado comunica la función del vestido (apéndice II).

13. Sólo se alude al *pasado-de-Moda* para matarlo bajo el golpe de nueva Moda.

14. Detrás de esa ley existe una instancia exterior a la Moda: es el *hiongroup* y sus «razones» económicas, pero aquí nos atenemos a un análisis nanente del sistema.

15. Naturalmente, si lo serio de esas metáforas parece denunciarse adablemente gracias a formas irónicamente enfáticas, eso se debe a la ambigüedad los falsos escarnios: sólo se juega a lo que no se atreve a ser: condenada ;ialmente a una determinada futilidad, la Moda sólo puede jugar lo serio.

16. Y aún: «*El tweed es a los tejidos lo que la Royal Dutch es a la Bolsa: ı inversión segura.*

17. Aquí no se discute si la revista decreta su propia Moda, o si se ıtenta con transmitir la provinente del *fashion-group:* de todos modos, en la retórica la revista, cualquier instancia está ausente.

18. Ya vimos que por eufemismo la Moda habla muy poco de ;ado-de-moda; si lo hace siempre es en nombre del precedente, en tanto que ıtra-valor; denomina sin el menor escrúpulo *ángulos* y *roturas* a lo que ayer eran *eas bien dibujadas. Este año*, dice, *los trajes sastre serán jóvenes y suaves:* ¿acaso año pasado eran viejos y encarcarados?

19. Ahora podemos definir mejor la *futilidad* de Moda: es la infidelidad, ıtimiento muy culpabilizante.

20. Leído en una tumba.

Conclusión

20. Economía del sistema

I. Originalidad del sistema de la Moda

20.1. *La lengua, guardiana del sentido y abertura al mundo*

Varias veces hemos tenido ocasión de comentar hasta qué punto la difusión masiva de las revistas de Moda, que se han convertido en revistas absolutamente populares, había modificado el fenómeno de la Moda y desplazado su sentido sociológico: al pasar a la comunicación escrita la Moda se convierte en un objeto cultural autónomo, provisto de una estructura original y probablemente de una nueva finalidad; las funciones sociales, que en general se reconocen a la Moda de vestimenta,[1] son substituidas o se les añaden otras funciones, análogas a las de toda la literatura, y que podemos resumir en una palabra diciendo que, a través de la lengua que desde este momento la asume, la Moda se convierte en *relato*. La acción de la lengua se ejerce a dos niveles, al de la denotación y al de la connotación. En el plano denotado, la lengua actúa a veces como productora y guardiana del sentido; acentúa la naturaleza semántica de la Moda ya que, a través del discontinuo de sus nomenclaturas, multiplica los signos allí donde lo real, proponiendo tan solo una materia continua,[2] tendría problemas para significar con firmeza; esa multiplicación de los sentidos se ve con claridad en la aserción de especie: cuando la Moda (escrita) hace significar *la tela*, puja considerablemente sobre las posibilidades semánticas del vestido real; éste, de hecho, sólo puede proporcionar sentidos a los *tejidos ligeros* con relación a los *tejidos pesados*; la lengua rompe esa estructura rudimentaria en mil especies significantes, edificando de este modo un sistema cuya justificación ya no es utilitaria (oponer *lijero* a *pesado*, como *frío* a *caliente*), sino únicamente semántico: de esta manera constituye el sentido en un verdadero lujo del espíritu. Y por otra parte, una vez multiplicados los signos, la lengua interviene de nuevo, pero esa vez para darles la *consistencia* de una estructura; por la propia estabilidad del nombre (por relativa que sea, ya que los nombres también pasan) resiste a la movilidad de

al; eso podemos apreciarlo con claridad en la lógica del sistema; los
es que impiden que tal género encuentre tal variante son, de hecho, muy
ivos; ninguno es eterno; las prohibiciones de la Moda son con todo
lutas y, en consecuencia, el sentido imperativo,[3] no sólo al nivel de la
onía, sino más profundamente al nivel de la nomenclatura: llevar dos blusas
vez quizás no fuera imposible si tuviésemos derecho a cambiar el nombre
l segunda blusa; pero como ese derecho está prohibido por la lengua (por
enos a la escala de su propia sincronía), la Moda puede constituirse en
a, o si se prefiere, en sistema exacto. Así, en el plano de la denotación,
ngua tiene un papel regulador, totalmente sometido a fines semánticos:
ía decirse que la Moda habla en la misma medida en que quiere ser un
ma de signos. Sin embargo, en el plano de la connotación, su papel es muy
nto: la retórica abre la Moda al mundo; a través suyo el mundo está
ente en la Moda, ya no tan sólo como potencia humana productora de un
ido abstracto, sino como conjunto de «razones», es decir, como ideología:
el lenguaje retórico la Moda comunica con el mundo, participa de una cierta
lación y de una cierta razón de los hombres; pero también, ya lo vimos,
se movimiento *hacia* el mundo, que es el de su sistema de connotación,
loda pierde mucho de su ser semántico (sus signos se convierten en razones,
ignificante cesa de ser discontinuo y su significado se vuelve indefinido y
nte), de modo que la lengua detenta dos funciones casi contradictorias
in intervenga en el plano denotado o en el plano connotado del sistema;
identemente, en esa divergencia de los papeles (ya sea pura contrariedad
incipio de un movimiento dialéctico) reside la economía profunda del sistema,
o veremos mejor dentro de unos instantes.

. *La actividad clasificadora*

Aunque la retórica en cierto modo deshaga el sistema de los signos
orado fuera de ella (al nivel denotado) y de este modo pueda decirse que
undo empieza allí donde acaba el sentido, sigue siendo lo real (y no,
ierto, el «mundo») lo que fundamenta la significación en el mismo momento
ue le propone sus límites: lo real es significante en la medida en que
inito, como lo demuestra la economía clasificadora del sistema denotado. Esa
nomía reposa en una eliminación progresiva de la substancia (en el sentido
Hjelmslev le da a esa palabra). Al principio, lo real, bajo la forma de
ciones físicas, estéticas o morales, deniega a determinados objetos
erminadas significaciones impidiéndoles variar o, al contrario, imponiéndoles
variación infinita. Ese régimen de exclusiones iniciales provoca un gran
atching del sentido a través de objetos y cualidades, géneros y soportes,
medio de vías ya cerradas *(exclusión)* ya totalmente abiertas *(asociaciones
as)*. Ese mismo movimiento reticular fundamenta el sentido al nivel del
nciado: un sentido unitario surge de una polvareda de sentidos, filtrada
ín las matrices sucesivas, de modo que cada enunciado, sea cual fuere el
arañamiento de sus cadenas de unidades, sólo tiene en definitiva un único
to apuntado por la significación. Esa composición homográfica permite

distribuir una cierta jerarquía entre los objetos de vestimenta, pero esa jerarquía ya no tiene en cuenta la importancia material de los elementos; la construcción del sentido se presenta como una contra-naturaleza; promueve elementos ínfimos y aleja elementos importantes, como si lo inteligible tuviera que compensar lo *dado* de la materia; de esta forma el sentido es distribuido según una especie de gracia revolucionaria; su poder se hace tan autónomo que puede actuar a distancia y acaba por evaporar la propia substancia: lo que significa no es la capa, sino su afirmación: el sentido niega cualquier valor intrínseco a las substancias. Esa denegación es quizás la función más profunda del sistema de la Moda; contrariamente a la lengua, ese sistema debe tratar por un lado con substancias (el vestido) repletas de usos extrasemánticos, y por otro no necesita disponer de una mediación combinatoria, como el de la doble articulación,[4] ya que sus significados son, en definitiva, muy poco numerosos. De esa sujeción y de esa libertad nace una clasificación particular, que reposa en dos principios: por una parte cada unidad (es decir cada matriz) es como el atajo que conduce a la substancia inerte hacia el punto en que se deja impregnar por el sentido, de modo que el consumidor del sistema vive a cada instante la acción que el sentido impone a una materia cuyo ser original (al contrario de la lengua) no es el de significar; y por otra, la anarquía que podría afectar a un sistema de significantes numerosos y a significados escasos, está aquí combatida por una distribución fuertemente jerárquica, cuyas articulaciones no son lineales, al contrario de las de la lengua (aunque estén sostenidas por ésta), pero, si así puede decirse, concernientes: la pobreza del significado, ya sea mundano o de Moda, es de este modo rescatado por una construcción «inteligente» del significante que recibe lo esencial del poder semántico y no mantiene prácticamente ninguna relación con sus significados. La Moda se presenta esencialmente —y esa es la definición final de su economía— como un sistema de significantes, una actividad clasificadora, un orden mucho más semiológico que semántico.

20.3. *Sistema abierto y sistema cerrado*

Sin embargo, ese orden semiológico, que tiende al vacío armándose sutil y fuertemente para «evaporar» la substancia, se encuentra con el mundo en la forma general de un determinado significado; y como ese significado es distinto en los conjuntos A y en los conjuntos B, la economía general del sistema de la Moda se modifica diversamente según cada uno de esos conjuntos, y el análisis deberá seguir dos caminos distintos. La diferencia de los dos tipos de conjuntos no radica sólo en la diferencia cuantitativa de sus significados, aquí múltiple y allí binaria, sino mucho más en su lugar en la superposición de los sistemas separados que constituye cualquier enunciado de Moda. No volvimos a hablar de esa arquitectura desde que fue analizada,[5] pero llegó el momento de centrarse en el papel esencial que desempeña en la economía del sistema de la Moda. Recordamos que en los conjuntos B, la Moda es el significado implícito y directo de los rasgos de vestimenta: constituye entonces un significado de simple denotación; en los conjuntos A, al contrario, la

licitación del significado mundano desplaza el lugar de la Moda, que hasta
·to punto aumenta un grado y se sitúa en el rango de segundo significado
ignificado de connotación. De manera que en definitiva es la Moda la que
stituye el envite de la economía divergente de los dos sistemas A y B;
ıotante en el segundo (B) y connotante en el primero (A) se ve comprometida
dos éticas distintas, ya que toda connotación comporta por un lado una
ısformación del signo en razón, y por otro abre el sistema inferior a la
ología del mundo. La Moda, en tanto que denotante, participa directamente
un sistema *cerrado* sobre sus significantes y que sólo se comunica con el
ndo por medio de la inteligibilidad que representa cualquier sistema de
nos;[6] en tanto que connotante, participa indirectamente de un sistema
erto, que se comunica con el mundo por medio de la nomenclatura explícita
los significados mundanos. De este modo las dos economías parecen
ercambiar sus defectos y sus virtudes: los conjuntos A se abren al mundo pero
· eso mismo participan de las inversiones que la ideología impone a lo real;
conjuntos B mantienen la pobreza y si así puede decirse, la probidad formal
cualquier denotación, aunque al precio de una abstracción que se presenta
no una cerrazón al mundo. Lo que marca al sistema de la Moda es esa
ıbigüedad simétrica de sus conjuntos.

Conjuntos A: alienación y utopía

.4. *La nominación del significado*

Los conjuntos A están abiertos al mundo por tres razones: primero
rque sus significados son nombrados, asumidos por una nomenclatura
rgida de la lengua (precisamente esa ausencia de isología los define); luego
ırque en ellos la Moda pasa al estado de sistema connotado, es decir que
ma la apariencia de una razón o de una naturaleza; por último porque Moda
significados están organizados por la retórica y forman una representación
:l mundo que se sitúa al nivel de una ideología general. Sin embargo, al
ırirse al mundo, la Moda se ve obligada, si así puede decirse, a «soportarlo»,
ş decir a participar de una determinada conversión de lo real que se acostumbra
describir con el nombre de alienación ideológica; los momentos de
:obertura» del sistema traducen esa alienación, o, si se prefiere, la definen.
ı nominación del significado, que es excepcional con relación a los sistemas
ş significación que conocemos, conduce a hacer de esos significados mundanos
ɔmo unas esencias inmóviles: una vez nombrados, la *Primavera,* el *Fin de*
ɜmana, el *Coktel* se convierten en divinidades que parecen producir de manera
ıtural el vestido, en vez de mantener con él una relación arbitraria de
gnificación; según un proceso antropológico conocido, la palabra transforma
objeto en fuerza, la propia palabra se convierte en fuerza; además, desarrollar
na relación semántica entre dos objetos distintos y extensos, el significante
ɔr un lado y el significado por el otro, es disminuir considerablemente la
structura funcional del sistema, es unir el sentido con las unidades por una

especie de correspondencia parcelaria e inmóvil, de esencia, podríamos decir, es remitir el cuerpo de las significaciones a un léxico *(tusor ≡ verano)*. Sin duda esas significaciones son, de hecho frágiles, ya que el léxico de la Moda se rehace cada año; pero, en este caso los signos no son transformados desde el interior, como en la diacronía de la lengua; su cambio es arbitrario y, sin embargo, la explicitación del significado le da el peso de las cosas unidas entre sí por una afinidad hasta cierto punto pública: el signo ya no es móvil,[7] sino simplemente muerto y renaciente, efímero y eterno, caprichoso y razonable; al nombrar sus significados, la Moda procede a una especie de sacralización inmediata del signo: el significado es separado de su significante y con todo parece adherirse a éste por derecho natural e imprescriptible.

20.5. *La Moda enmascarada*

La segunda alienación que afecta a los conjuntos A (en el mismo momento en que los abre por segunda vez al mundo) concierne al lugar de la Moda en la estructura de esos conjuntos. En un enunciado como: *los estampados triunfan en las Carreras,* el significado mundano *(las Carreras)* aparta en cierto modo al significado-Moda y lo relega a la zona improbable (literalmente) de la connotación: nada indica, *de derecho,* que la equivalencia de los estampados y las Carreras esté sometida al valor de la Moda, mientras que *de hecho* la propia equivalencia no es otra cosa que el significante del significado-Moda: el estampado sólo es el signo de las Carreras bajo la sanción de Moda (el año próximo el signo será deshecho); reconocemos en esa especie de «mala fe» formal la definición misma de la connotación: la Moda, esquivada como signo real, permanece presente como orden escondido, terror silencioso, ya que no respetar (este año) la equivalencia del estampado y las Carreras, sería caer en el error de lo pasado-de-Moda; de esta manera vemos como se vuelve a manifestar la diferencia que opone el significado implícito de los sistemas denotados y el significado latente de los sistemas connotados;[8] la alienación consiste, concretamente, en hacer latente un significado implícito; la Moda se esconde a la manera de un dios: es todopoderoso a la vez que finge dejar al estampado entera libertad para significar *naturalmente* las Carreras. La Moda es tratada como un valor vergonzante y tiránico, que calla su identidad, ya no privándola pura y simplemente de su expresión terminológica (como en el caso de los conjuntos denotados) sino substituyéndole el nombre de una causalidad absolutamente humana (las unidades semánticas del significado mundano). Entonces la connotación alcanza una alienación más general que consiste en otorgar al arbitrario determinante la máscara de una naturaleza fatal.

20.6. *Real utópico y utopía real*

El último punto de obertura al mundo (en los conjuntos A) está constituido por la propia retórica que «cubre» al sistema terminológico a la vez

la connotación de Moda. La retórica corresponde a un proceso de inversión ógica de lo real en su imagen contraria: la función del sistema retórico nmascarar la naturaleza sistemática y semántica de los enunciados que ɔn sometidos al transformar la equivalencia en razón; aunque es ella misma ;istema, la actividad retórica es antisistemática, ya que priva a los ciados de Moda de toda apariencia semiológica; hace de la conjunción del lo y del vestido el objeto de un discurso *ordinario,* movilizando causas, tos, afinidades, en suma, toda clase de relaciones pseudológicas. Esa idad de conversión puede compararse groseramente a la actividad de la *ɹe* en el sueño: también el sueño moviliza símbolos brutos, es decir los ıentos de un sistema semántico primario; pero une esos elementos bajo rma de un relato en el que la fuerza sintagmática eclipsa (o enmascara) ·ofundidad sistemática. De todos modos podemos observar, en este caso, reversión ética: en la medida en que la retórica de Moda *fabula,* encuentra eterminado real del mundo *contra* su sistema terminológico que resulta obable: se produce aquí una curiosa contradanza entre lo real y lo ıinario, entre lo posible y lo utópico. Las unidades semánticas *(fin de semana, 'e, compras)* son aún, al nivel terminológico, fragmentos del mundo real, esos fragmentos son transitorios e ilusorios, ya que el mundo no da una sanción mundana a la relación entre *ese sweter* y *el fin de semana:* no ;aliza en el seno de un sistema real; de este modo, en su nivel literal, lo real ɜ Moda es puramente asertivo (que es lo que se entiende por improbable). te a esa «irrealidad» del nivel terminológico, la retórica de Moda es dójicamente más «real», en la medida en que se absorbe en una ideología ;rente, *tributaria* de todo un real social; decir al nivel terminológico que *jersey va bien para el fin de semana,* no es más que una aserción, in- ıada en la medida en que es *mate;* decir, al contrario, que *si se va de fin emana a Touraine a la finca del jefe de su marido debe de llevarse ese ɟy,* es unir el vestido con una situación total, imaginaria y verdadera al no tiempo, con esa verdad profunda que es la de la novela o del sueño: ;sa medida puede decirse que el nivel terminológico (denotado) es el de eal utópico (ya que el mundo real no comporta, de hecho, ningún léxico de imenta, aunque los elementos, aquí mundo y allá vestido, sean realmente s), mientras que el nivel retórico es el de una utopía real (ya que la idad de la situación retórica surge directamente de una historia real). ·ía decirse también que sólo hay *contenido* de la Moda a nivel retórico: ɜl mismo momento en que el sistema de la Moda se deshace se abre al do, se llena de realidad, se aliena y se vuelve «humano», jugando de una era simbólica la ambigüedad fundamental de cualquier inteligencia de lo : no puede *hablarse* de lo real sin alienársele: comprender es hacerse plice.

. *La naturalización de los signos*

La contradanza del irreal denotado y del real connotado corresponde inversión del signo en razón, que se presenta como el procedimiento

fundamental de los conjuntos A: por el hecho de que esos conjuntos fundamentan una visión «naturalista» del vestido y del mundo, alcanzan a su modo (utópico y real al mismo tiempo) a la sociedad que los produce, mientras que un sistema de signos puros y declarados no representa otra cosa que el esfuerzo realizado por los hombres para producir «sentido», fuera de todo contenido. Comprendemos entonces el valor general de cualquier conversión de signo en razón, mucho más allá del propio sistema de la Moda. Los conjuntos A atestiguan realmente lo que podría denominarse la paradoja semiológica: por una parte parece que cualquier sociedad despliega una actividad incansable para penetrar de significación a lo real y constituir sistemas semiológicos fuerte y sutilmente organizados convirtiendo las cosas en signos, y lo sensible en significante; y por otra, una vez constituidos esos sistemas (o más exactamente, en la medida en que se constituyen), los hombres despliegan una actividad igual para enmascarar su naturaleza sistemática, para volver a convertir la relación semántica en relación natural o racional: se da en este caso un doble proceso, contradictorio y complementario al mismo tiempo: un proceso de significación y de racionalización. Por lo menos es lo que ocurre, o así parece, en nuestras sociedades, ya que no es seguro que la paradoja semiológica tenga un alcance universal, de orden antropológico; determinadas sociedades de tipo arcaico dan al inteligible que elaboran la forma de un conjunto de signos declarados; el hombre no se encarga de convertir la naturaleza y la sobre-naturaleza en razón, sino simplemente de descifrarlas: el mundo no «se explica», se lee, la filosofía es una mántica;[9] y parece, a la inversa, ser un carácter particular de nuestras sociedades —y particularmente de nuestra sociedad de masas— el naturalizar o racionalizar el signo a través del proceso original que hemos descrito aquí con el nombre de *connotación;* eso es lo que explica que los objetos culturales elaborados por nuestra sociedad sean arbitrarios (como sistemas de signos) y sin embargo fundamentados (como procesos racionales); así podemos imaginar el definir las sociedades humanas según el grado de «franqueza» de sus sistemas semánticos y según que la inteligibilidad que dan infaliblemente a las cosas sea francamente significante o pretendidamente racional; o aún, según su poder de connotación.

III. Conjuntos B: la decepción del sentido

20.8. *La metáfora infinita*

Frente a los conjuntos A, abiertos y alienados, los conjuntos B se presentan parcialmente puros; no conocen la nominación «reificante» del significado y la Moda permanece en ellos como un valor denotado; sólo se alienan al mundo por la retórica del vestido (bastante pobre, como pudimos comprobar)[10] y por la de la significación (que transforma la decisión de Moda en Ley o en Hecho); sin embargo, esas conversiones no son constantes, permanecen contingentes a tal o cual enunciado. En otras palabras, los conceptos B no «mienten»: el vestido significa en ellos abiertamente la Moda. Esa pureza

› esa franqueza— se basa en dos condiciones. La primera la constituye
desproporción extrema que la denotación de Moda introduce entre el número
sus significantes y el de sus significados: en los conjuntos B, el significado
positivamente singular:[11] es siempre y en todas partes la Moda; los
ınificantes son muy numerosos, son todas las variaciones del vestido, la
ındancia de los rasgos de Moda; reconocemos aquí la economía propia de
a metáfora infinita, que varía libremente los significantes de un único y
smo significado.[12] Por supuesto no es indiferente que la desproporción se
tablezca en provecho del significante: cualquier sistema que comporta un
mero elevado de significados con un número restringido de significantes
nera angustia, puesto que cada signo puede ser leído de varias maneras;
alquier sistema inverso, al contrario (con un elevado número de significantes
ın reducido número de significados) es un sistema euforizante; y cuanto más
acentúa una desproporción de este tipo, más se refuerza la euforia: es el
so de las listas metafóricas de significado único, que fundamentan una poesía
apaciguamiento (en las letanías, por ejemplo); la metáfora se presenta como
a especie de operador «tranquilizante», en virtud de su propia estructura
miológica, y por el hecho de ser metafórica, la Moda, en los conjuntos B, es un
ıjeto eufórico, a pesar del carácter conminatorio de la ley arbitraria que la
ndamenta.

ı.9. *La decepción del sentido*

El proceso metafórico (proceso en este caso radical, ya que el
gnificado es único) no es más que una primera condición de esa «pureza»
: los conjuntos B, de los que hablábamos hace un instante. La segunda condición
›ncierne a la misma naturaleza del significado que está en el fondo de todos
s enunciados de Moda cuando sólo hablan del vestido (es el caso de los
›njuntos B); ese significado es, de hecho, tautológico: la Moda sólo puede
ɜfinirse por sí misma, ya que la Moda no es más que un vestido y el vestido
ɜ Moda nunca es otra cosa que lo que la Moda decide que sea; de este modo
ɜ establece, desde los significantes al significado, un proceso puramente
ɜflexivo, en el curso del cual el significado es en cierto modo vaciado de todo
›ntenido sin perder por ello su fuerza de designación: ese proceso constituye
l vestido en significante de algo que no es otra cosa que esa propia
›nstitución. O, para describir ese fenómeno de una manera aún más precisa,
l significante (es decir, el enunciado de Moda) continúa difundiendo sentido
in cesar a través de una estructura de significación (objetos, soportes,
ariantes y jerarquías de matrices), pero ese sentido no es al fin más que
l propio significante. De esta manera la Moda propone esa paradoja preciosa
e un *sistema semántico cuyo único fin es decepcionar*[13] *el sentido que
ıjosamente elabora:* entonces el sistema abandona el sentido sin por ello
eder ni un ápice del propio espectáculo de la significación.[14] Esa actividad
ɜflexiva tiene un modelo mental: la lógica formal. Como la lógica, la Moda
s definida por la variación infinita de una misma tautología; como la lógica,
ı Moda busca equivalencias, valideces, no verdades; como la lógica en fin, la

Moda está desprovista de contenido, aunque no de sentido. Como una especie de máquina que mantiene el sentido sin fijarlo jamás, es constantemente un sentido decepcionado, pero siempre es un sentido: sin contenido, se convierte entonces en el espectáculo que los hombres se ofrecen a sí mismos del poder que tienen para hacer significar lo insignificante; de este modo se presenta como una forma ejemplar del acto general de significación, alcanzando así al propio ser de la literatura, que consiste en dar a leer la significación de las cosas, no su sentido:[15] de esta forma se convierte en el signo de lo «propiamente humano». Ese estatuto esencial no está desencarnado en absoluto: en el momento en que muestra su naturaleza más formal el sistema de la Moda escrita alcanza su condición económica más profunda: es el proceso activo de una significación, aunque vacía, que hace de la revista de Moda una institución duradera; ya que para esa revista, hablar es notar, y notar es hacer significar; la palabra de la revista es un acto social suficiente, sean cuales sean sus contenidos: es una palabra que puede ser infinita porque está vacía y en consecuencia significante; ya que si la revista tuviera *algo* que decir, entraría en un orden cuyo propio fin sería agotar ese algo que decir; al hacer de su palabra una significación pura de todo argumento, la revista lanza uno de esos procesos de puro entretenimiento, que constituyen empresas teóricamente infinitas.[16]

20.10. *El presente de la Moda*

La pureza formal y la clausura de los conjuntos B está sostenida por la temporalidad tan particular de la Moda. Realmente, en los conjuntos A, la equivalencia del vestido y del mundo está también sometida a la Moda, es decir, a un presente vengador que sacrifica cada año los signos del año precedente: sólo *hoy* el estampado sirve para ir a las Carreras; sin embargo, al abrir sus signos al mundo bajo la forma de funciones y de razones, la Moda parece someter el tiempo a un orden más natural: el presente se vuelve mudo y como avergonzado, implicado en la connotación con la propia Moda. Toda coartada naturalista desaparece de los conjuntos B, el presente de la Moda se convierte en el garante de lo arbitrario declarado del sistema: ese sistema es tanto más cerrado sobre su sincronía por cuanto bascula cada año por completo y de golpe en la nada del pasado: la razón o la naturaleza ya no velan a los signos, todo le está permitido al sistema, empezando por el crimen declarado del pasado. Los conjuntos B o, si se prefiere, la Moda lógica, consagran también una confusión ejemplar del presente y de la estructura; por una parte el *hoy* de la Moda es puro, lo destruye todo a su alrededor, desmiente al pasado con violencia, censura el futuro, desde el momento en que ese futuro excede a la temporada; y por otra parte, cada uno de esos *hoy* es una estructura triunfante, cuyo orden es extensivo (o extraño) al tiempo,[17] de modo que la Moda se hace con lo nuevo antes de producirlo y cumple esa paradoja de un «nuevo» imprevisible y sin embargo legislado; puede decirse, en suma, que la Moda domestica lo imprevisto sin quitarle su carácter de imprevisión: cada Moda es inexplicable y regular al mismo tiempo. Así, abolida la lejana memoria,

ido el tiempo a la pareja de lo apartado y de lo inaugurado, la Moda pura, ıda lógica (la de los conjuntos B) no es otra cosa que una substitución sica del pasado por el presente.[18] Podría casi hablarse de una neurosis oda, pero esa neurosis se incorpora a una pasión progresiva, la fabricación entido: la Moda sólo es infiel en la medida en que *juega* el sentido .

El doble sistema de la Moda

. *Ambigüedad ética de la Moda*

Un sistema semánticamente perfecto es un sistema cerrado, vacío lexivo: es el caso de los conjuntos B (por lo menos cuando no mitifican cisión de Moda). El sistema se deshace cuando se abre al mundo por las de la connotación. El doble sistema de la Moda (A y B) se presenta como spejo en el que se lee el dilema ético del hombre moderno: cualquier ma de signos está destinado a entorpecerse, a convertirse y corromperse e el momento en que el mundo lo «llena»: para abrirse al mundo, hay alienarse; para comprenderlo, hay que alejarse; una antinomía profunda ra el modelo de las conductas productivas y el de las conductas reflexivas, istemas de acciones y los sistemas de sentido. Por la divergencia de los ntos A y B, la Moda vive esa doble postulación: ya llena su significado fragmentos del mundo y lo transforma en sueño de usos, de funciones, ızones; ya lo vacía y se reduce al rango de una estructura desprovista ualquier substancia ideológica. Sistema «naturalista» (en los conjuntos A) tema «lógico» (en los conjuntos B), la Moda viaja así de un sueño a otro, ı la revista multiplique o, al contrario, decepcione los significados mundanos; :e que la prensa con un numeroso público popular practica una Moda alizada, rica en funciones-signos, y que sea la prensa más «aristocrática» ıe practica preferentemente la Moda pura. Esa oscilación corresponde a una ción histórica: originariamente, la Moda es un modelo aristocrático pero modelo está en la actualidad sometido a fuerzas poderosas de ocratización: en Occidente, la Moda tiende a convertirse en un fenómeno ıasa, en la medida en que precisamente es consumida a través de una sa de gran tiraje (de ahí la importancia y en cierto modo la autonomía de oda escrita); la madurez del sistema (y en ese caso, su «gratuidad») es tada por la sociedad de masas según un compromiso: la Moda debe ectar el modelo aristocrático, fuente de su prestigio: es la Moda pura; al mismo tiempo debe representar, de una manera eufórica, el mundo de consumidores, transformando las funciones intramundanas en signos ajo, deporte, vacaciones, estaciones, ceremonias): es la Moda naturalizada, s significados son nombrados. De ahí su estatuto ambiguo: significa el lo y se significa a sí misma, aquí se construye como un programa de ucta y allí como un lujoso espectáculo.

20.12. *La transformación*

Sin embargo, hay un punto del sistema general de la Moda en que la estructura se penetra de un hacer *que la queda incluido a ella* (y ahí radica su importancia); ese punto es lo que la Moda denomina *transformación (el guardapolvo de verano que se convertirá en el impermeable del otoño);* es esta una noción aún modesta, pero se le dará un valor ejemplar, en la medida en que representa una cierta solución al conflicto que opone sin cesar el orden de las conductas transitivas y el de los signos. La transformación está realmente en las fronteras del sistema, sin por ello transgredirlo; por una parte, permanece tributaria de la estructura, ya que el enunciado conjuga siempre una constante (lo que, en el significante no cambia y que en general queda como el objeto apuntado por las significaciones sucesivas del vestido transformado) y una variación (la propia transformación);[19] pero por otra, la variación cesa de ser virtual (es decir sincrónica) para hacerse diacrónica; por la transformación, la diacronía es introducida en el sistema, ya no en tanto que un presente vengador que de golpe acaba con todos los signos del pasado, sino de una manera apaciguada, si así puede decirse (precisamente porque es reconocida, absorbida por el propio sistema). Así se reúnen en la transformación un tiempo reconciliado (el pasado no está liquidado, sino utilizado), un hacer nuevo (el lenguaje de la Moda se vuelve realmente fabricador) y la expresión de un sistema de signos (el objeto fabricado permanece conforme a una estructura regular). Esa es, en suma, la solución dialéctica propuesta por la Moda al conflicto del pasado y del presente, del acontecimiento y de la estructura, del hacer y del signo, y resulta normal que esa solución encuentre otra vez lo real económico: la transformación es prácticamente posible (cuesta poco), al tiempo que permanece espectacularmente ingeniosa: la Moda la incluye cada vez más en sus enunciados.

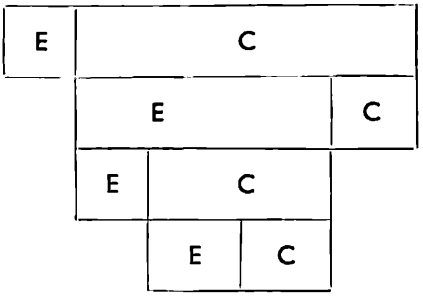
V. El análisis ante el sistema

20.13. *El análisis fugitivo*

Queda por hablar un momento de la situación del analista frente a, o mejor, *en* el universo sistemático del que acaba de tratar; no sólo porque sería de mala fe considerar al analista como un extraño a ese universo, sino que también el proyecto semiológico da al analista los medios formales para incorporarse al sistema que reconstituye; mucho más, le obliga a ello, y en esa obligación encuentra, si así puede decirse, su filosofía final, la garantía de participar del juego de la historia, la historia que ha inmovilizado por un tiempo, y alcanzar ese tiempo que deberá llevárselo en provecho de otros lenguajes y otras ciencias. Para captar ese movimiento en términos formales (no podemos tener aquí otro proyecto), hay que volver al sistema retórico.[20] Vimos que el significado de este sistema era de incierto control al nivel de los usuarios del sistema: latente, global, no puede ser *nombrado* de una manera uniforme por los

reciben el mensaje connotado: no hay una existencia terminológica jurada, sino al nivel del analista, cuya función propia es precisamente la de eponer una nomenclatura a significados latentes, que es el único que puede ır a la luz; si llama a esos significados retóricos *sincretismo o euforia*[21] ɜ perfectamente que no son conceptos usados por las lectoras de Moda, ıe está obligado, para manejarlos, a recurrir a un lenguaje intelectual cerrado, decir, a una escritura; esa escritura funcionará con relación al sistema ıto de la Moda como un nuevo metalenguaje. Si se quiere representar el ema de la Moda, no como es en sí (como hemos simulado, por fuerza, siderarlo hasta el momento), sino tal como es necesariamente expuesto el curso del análisis, es decir confiado a una palabra parásita, hay que ıpletar de la manera siguiente el esquema de los sistemas simultáneos.[22]

4. Metalenguaje del analista
3. Sistema retórico
2. Sistema terminológico
1. Código de vestimenta



El metalenguaje del analista, aunque sea una «operación» y no una ɔnnotación»[23] sólo puede estar comprometido; primero en las categorías de lengua, ya que la lengua no es lo real; luego en su propia situación histórica ın su propia existencia, ya que una escritura nunca es neutra;[24] por ejemplo, ɔlar de la Moda en términos de estructura[25] es significar una determinada ıcción, tributaria a su vez de un determinado estado histórico de la estigación y de un habla concreto del sujeto. Comprendemos con ello que relación del análisis semiológico y del enunciado retórico no es en absoluto de una verdad y una mentira: jamás se trata de «desmitificar» al lector de ɔda; esa relación es complementaria, interior al sistema infinito (aunque ɔvisionalmente finito) del que la Moda y su análisis forman parte; cuando retórica de Moda propone la idea de una cierta naturaleza (la de un mundo que la *audacia y la discreción* serían de derecho esencias psicológicas erdaderas»), el analista restablece la idea de una determinada *cultura* (la dacia y la discreción corresponden a un recorte interesado del mundo, su njunción forma la coartada de una intención artificial de euforia); sin embargo sistema no se cierra en el umbral de ese desciframiento, la oposición de la turaleza y de la cultura forma parte de un determinado metalenguaje, es cir, de un determinado estado de la historia; es una antinomia transitoria : la que otros hombres no hubieran podido o no podrán hablar. La relación ıl sistema-objeto y del metalenguaje del analista no implica pues ninguna ıbstancia «verdadera», que podría atribuirse enteramente al analista sino tan

solo una validez formal; es una relación efímera y necesaria al mismo tiempo, ya que el saber humano sólo puede participar del devenir del mundo a través de una serie de metalenguajes sucesivos, cada uno de los cuales alienado en el momento que lo determina. Podemos expresar de nuevo esta dialéctica en términos formales: al hablar del significado retórico en su propio metalenguaje, el analista inaugura (o reemprende) una ciencia infinita: ya que si sucede que alguien (otro o él mismo, más adelante) emprende el análisis de su escritura e intenta revelar el contenido latente, ese otro deberá recurrir también a un nuevo metalenguaje, que lo señalará a su vez: llegará inevitablemente el día en que el análisis estructural pasará al rango del lenguaje-objeto y será aprehendido en un sistema superior que a su vez lo explicará. Esa construcción infinita no es sofisticada: da cuenta de la objetividad transitoria y como suspendida de la investigación y confirma lo que podría llamarse el carácter heraclitiano del saber humano cada vez que por su objeto se ve condenado a confundir la verdad y el lenguaje. Hay en ello una necesidad que precisamente el estructuralismo intenta comprender, es decir hablar: el semiólogo es aquél que expresa su muerte futura en los mismos términos en que ha nombrado y comprendido el mundo.

Notas

1. Dialéctica de la novación y de la imitación analizada por la Sociología desde Spencer.
2. Eso es concretamente válido con relación a la fotografía.
3. Recordamos que el sentido es una libertad controlada, en la que el límite es tan constitutivo como la elección.
4. No podemos hablar de doble articulación del sistema de la Moda tal como lo hemos descrito, ya que los elementos de la matriz, solidarios entre sí, no pueden ser asimilados a los signos distintivos o fonemas de la lengua; las matrices pueden combinarse entre ellas pero esa es la única combinatoria del sistema.
5. Véase *supra*, 3.II.
6. Recordemos sin embargo que incluso en los conjuntos B, la Moda puede comunicar con el mundo cuando está sometida a una retórica.
7. Bergson decía: «*Lo que caracteriza a los signos del lenguaje humano no es tanto su generalidad como su movilidad. El signo instintivo es un signo adherente, el signo inteligente es un signo móvil*» (*Évolution créatrice*, Alcan, París, 1907, 3.ª ed., página 172; versión castellana: *La evolución creadora*, Editorial Espasa-Calpe, S. A., Madrid, 1973).
8. Véase *supra*, 16.5.
9. G. W. F. Hegel, *Leçons sur la philosophie de l'histoire*, versión Gibelin, Vrin, París, 1946, 413 pp., p. 213; versión castellana: *Filosofía de la Historia*, Ediciones Zeus, S. A., Barcelona, 1970.
10. Véase *supra* 17.2.
11. Estructuralmente, el significado es doble: *de-moda/pasado-de-moda* (sin lo cual no podría existir el sentido), pero el segundo término es anulado, apartado de la diacronía.
12. La misma tendencia (aunque no es más que una tendencia) en los conjuntos A, por pansemia. (Véase *supra*, 14.7 y 8.)

13. *Decepcionar*, etimológicamente es, *des-unir, des-prender, ...*

14. Mallarmé parece haberlo comprendido: *La Dernière Mode* no contiene, ısí decirlo, ningún significado pleno, sólo significantes de Moda; al restituir la inmanencia del «bibelot», Mallarmé quería elaborar humanamente un sistema ntico puramente reflexivo: el mundo significa, pero significa «nada»: vacío, pero ısurdo.

15. Ya vimos que la *significación* es un proceso (al contrario del *lo*).

16. Prensa o Moda, nos encontramos ante esos objetos culturales de ı estable y contenido inestable que han sido, por lo que parece, muy poco estudiados ɜ este punto de vista; podría proponerse como símbolo de esos objetos la nave cada pieza de la cual era cambiada poco a poco pero que seguía siendo la nave la actualidad es una forma, es decir un material privilegiado para el análisis ɔlógico.

17. Ya se ha dicho, la Moda es sistemáticamente infiel. La fidelidad o inmersión en el pasado) y la infidelidad (como destrucción de ese mismo lo) son igualmente neuróticos, desde el momento en que toman la forma de un · legal o religioso la primera (del tipo erínico), la otra de un derecho natural «vida».

18. De hecho, la Moda postula una ucronía, un tiempo que no existe; sado se siente avergonzado y el presente «comido» sin cesar por la Moda que ıuncia.

19. Ejemplos: *abrigo con variantes, vestidos de primavera que pueden ɜrtirse en vestido de verano por la simple adición de un cuello y de un cinturón ·gandí.*

20. Véase *supra*, 16.III.

21. Véase *supra*, 16.6.

22. Esquema dado *supra*, 3.2. Tomamos por ejemplo el conjunto más simple,, ɜcir el conjunto B de tres sistemas (E: plano de la expresión; C: plano del nido).

23. L. Hjelmslev, *Prolegomena...*, cap. 22, pp. 114 a 125.

24. La imaginación taxinómica, que es la del semiólogo, es psicoanalizable netida a la crítica histórica al mismo tiempo.

25. El análisis habla *de* la Moda y no *la* Moda; está condenado a salir *praxis* para entrar en el *logos*. Hablar la Moda supondría hacerla.

Apéndices

1. Historia y diacronía de Moda

Los cambios de Moda son regulares si se considera un tiempo histórico relativamente largo, e irregulares si se reduce ese tiempo a algunos años que preceden al momento en el que nos situamos; regular de lejos y anárquica de cerca, parece que la Moda disponga de dos duraciones: una propiamente histórica, otra que podría llamarse *memorable*, porque pone en juego la memoria que una mujer puede tener de las Modas que han precedido a la Moda del año.

La primera duración, o duración histórica, ha sido estudiada en parte por Kroeber.[1] Este autor ha escogido dentro del vestido femenino de noche, determinados rasgos y ha mesurado las variaciones sobre una larga duración. Esos rasgos son: 1) la longitud de la falda; 2) la altura del talle; 3) la profundidad del escote; 4) la anchura de la falda; 5) la anchura del talle; 6) la anchura del escote. Los rasgos de Kroeber corresponden fácilmente a determinados rasgos del sistema que ha sido descrito en estas páginas.[2] La diferencia es que, al trabajar sobre dibujos, y no sobre un lenguaje, Kroeber pudo proceder a medidas reales, tomando como referencia principal la estatura del cuerpo humano (de la boca al dedo del pie). Kroeber demostró dos cosas: por una parte que la historia no interviene en el proceso de Moda, salvo apresurando débilmente algunos cambios, en los casos de grandes cambios históricos; de todos modos, la historia no produce formas, nunca puede explicarse analíticamente un estado de Moda, no hay una relación analógica entre el Directorio y el talle alto; y por otra parte, el ritmo del cambio de Moda era no sólo regular (la amplitud es de alrededor de medio siglo, la oscilación completa de un siglo), sino incluso tiende a hacer alternar las formas según un orden racional: por ejemplo, la anchura de la falda y la del talle están siempre en una relación inversa: cuando una es estrecha, la otra es amplia. En suma, a la escala de una duración un poco larga, la Moda es un fenómeno ordenado; y ese orden la Moda lo obtiene de sí misma: su evolución es por un lado discontinua, sólo procede por umbrales distintos,[3] y por otro lado endógena, ya que no puede

ecirse que exista una relación genética entre una forma y su contexto istórico.[4]

Esa es la demostración de Kroeber. ¿Significa eso que la historia o tiene ninguna influencia en el proceso de Moda? La historia no puede actuar nalógicamente sobre las formas, pero sí puede hacerlo sobre el ritmo de sas formas, para transtornarlo o cambiarlo. Con lo que se deduce que, aradójicamente, la Moda sólo puede conocer una larga historia o una historia ula; ya que mientras su ritmo sea regular, la Moda permanece exterior a la istoria; cambia, pero sus cambios son alternativos, puramente endógenos: ntonces no es otra cosa que una simple diacronía;[5] para que la historia ıtervenga en la Moda, tiene que modificar su ritmo, cosa que sólo parece posible n el caso de una historia de larga duración.[6] Por ejemplo, si los cálculos de roeber son exactos, nuestra sociedad practica el mismo ritmo de Moda desde ace varios siglos: *de manera que cuando ese ritmo cambie la explicación istórica deberá intervenir;* y como el ritmo depende del sistema (el propio roeber lo esbozó), el análisis histórico deberá pasar fatalmente por el náiisis sistemático. Podemos imaginar, por ejemplo —aunque eso no es más ue una suposición demostrativa, ya que se trata del futuro del vestido—, que l ritmo de Moda (el que conocemos desde hace unos siglos) esté bloqueado que, aparte de las ínfimas variaciones estacionales, el vestido no cambia urante largo tiempo; entonces la historia deberá dar cuenta, no del propio 'stema, sino de su nueva permanencia; quizás descubramos entonces que ese ambio de ritmo es el signo de una nueva sociedad, definida por su economía su ideología al mismo tiempo (la sociedad «mundial» por ejemplo), impermeable los grandes ritmos históricos del vestido, precisamente en la medida en que abrá institucionalizado la Moda anual, a las variaciones en definitiva ıodestas, ya que no alteran el «tipo fundamental» de nuestro vestido occidental. eamos ahora otro ejemplo posible: el de las antiguas sociedades africanas ı vías de desarrollo: esas sociedades pueden mantener perfectamente su ıtiguo atuendo y someterlo sin embargo a variaciones de Moda (cambio ıual de los tejidos, de los estampados, etc.): se da entonces el nacimiento ə un nuevo ritmo.

A esa duración histórica, hecha de un ritmo estable, hay que ɔoner, ya lo dijimos, una duración mucho más corta, la de las últimas ariaciones estacionales de la Moda, y que podría denominarse una microdiacronía. sa segunda duración (naturalmente interior a la primera) debe su individualidad carácter anual de la Moda; de manera que está marcada por una variabilidad ɔarentemente muy intensa. Sobre las implicaciones económicas de esa ariabilidad, que además no agotarían la explicación, no hay ningún secreto: Moda es mantenida por determinados grupos productores para precipitar la ıovación del vestido, demasiado lento si dependiera sólo del desgaste; esos upos son llamados en los Estados Unidos, *accelerators*.[7] Para el vestido ɛvado la Moda puede realmente definirse por la relación de dos ritmos: un tmo de desgaste (d), constituido por el tiempo natural de la renovación de ıa prenda o de un ajuar, en el plano exclusivo de las necesidades

materiales;[8] y un ritmo de compra (c), constituido por el tiempo que separa dos compras de la misma prenda o del mismo ajuar. La Moda (real) es, si se quiere: $\frac{c}{d}$. Si $d = c$, si el vestido se compra por más que se use, no hay Moda; si $d > c$, si el vestido se usa más que no se compra, se da pauperización; si $c > d$, si se compra más que no se usa, se da Moda, y cuanto más el ritmo de compra supera al ritmo de uso, más fuerte es la sumisión a la Moda.[9]

Sea el que sea para el vestido real, el ritmo del vestido escrito es impecablemente anual,[10] y la renovación de las formas, de un año a otro, parece realizarse de una manera anárquica. ¿A qué se debe esa anarquía? Probablemente a esto: el sistema de la Moda excede en mucho a la memoria humana. Incluso —y sobre todo— en el interior de una micro-diacronía, ninguna ley de cambio es sensible. Realmente, de un año a otro, la Moda puede proceder por contrarios, alternando los términos simples de una misma variante: *los crepés suaves de seda* remplazan a *los rígidos tafetanes:* se hacen «girar» los términos de la variante de suavidad. Pero fuera de este caso privilegiado, la regularidad de los «giros» tiende a esfumarse bajo el efecto de dos causas principales: una debida a la retórica, la otra al propio sistema.

En la Moda escrita, la longitud de las faldas, por ejemplo —rasgo que el sentido común recibe como el propio símbolo del cambio de Moda— es oscurecida constantemente por su fraseología; además de que los líderes de la Alta Costura proponen a menudo, para un mismo año, longitudes distintas, la retórica mezcla incansablemente apreciaciones verbales *(largo, más largo)* y medidas centimétricas; ya que si la lengua facilita el proceso de significación en el plano sincrónico, permitiendo un buen recorte significante del vestido, en el plano diacrónico, quita rigor a las comparaciones: es más fácil comparar medidas (como hizo Kroeber) que palabras. Por otra parte, en el plano sistemático la Moda puede abandonar una variación paradigmática simple *(suave/rígido)* y pasar bruscamente, cambiando de año, a la notación de otra variante; una sincronía no es otra cosa que un conjunto de rasgos escogidos:[11] podemos notar la suavidad de un soporte y cambiar su variante: eso basta para producir una Moda nueva. Numéricamente, las combinaciones de un soporte y de las variantes a las que éste puede ofrecerse dependen de la riqueza de ese soporte: si admitimos que un soporte se ofrece a una media de 17 variantes, varios centenares de variaciones sistemáticas son posibles para cada Moda, ya que tenemos sesenta géneros-soportes. Todo ello añadido a las variaciones internas de una misma variante, la libertad de combinación de los soportes y de las variantes es tal que hace difícil cualquier previsión de la Moda.

Realmente eso importa poco. Lo interesante es que si la previsión de la Moda es ilusoria, su estructuración no lo es.[12] Debemos recordar que cuanto más se generaliza un vestido, más sus cambios resultan lefbles: generalización temporal que hace que una larga duración (como la de Kroeber) parezca mucho más ordenada que las micro-diacronías en las que vivimos;

generalización formal asimismo, ya que, si pudiésemos comparar las siluetas (cosa que no permite la Moda escrita), captaríamos fácilmente el «girar» de los rasgos de Moda,[13] cuya actualización es aventurada, pero no la reserva que está perfectamente estructurada. Dicho de otro modo, la Moda se estructura al nivel de su historia: se desestructura al único nivel que de ella percibimos: la actualidad.

Así la confusión de la Moda no se debe a su estatuto, sino a los límites de nuestra memoria; el número de rasgos de Moda es elevado, pero no infinito: podríamos concebir perfectamente una máquina de hacer la Moda. Naturalmente la estructura combinatoria de la Moda es transformada míticamente en fenómeno gracioso, en creación intuitiva, en aumento irreprimible, luego vital, de formas nuevas: la Moda, dicen, siente horror del sistema. Una vez más el mito invierte con la mayor precisión lo real: la Moda es un orden del que se hace un desorden. ¿Cómo se opera esa conversión de lo real en mito? Por la retórica de Moda. Una de las funciones de esa retórica es borrar el recuerdo de las Modas pasadas, de manera que censure el número y el retorno de las formas; para ello da sin cesar al signo de Moda la coartada de una función (cosa que parece substraer a la Moda de la sistemática de un lenguaje), desacredita los términos de la Moda pasada euforizando los de la Moda presente, juega a los sinónimos simulando tomarlos por sentidos distintos,[14] multiplica los significados de un mismo significante y los significantes de un mismo significado.[15] En suma, el sistema está sumido bajo la literatura, el consumidor de Moda sumergido en un desorden que muy pronto se convierte en un olvido, ya que le hace ver lo actual como una novedad absoluta. La Moda forma parte indiscutiblemente de todos los hechos de *neomanía* aparecidos en nuestra civilización probablemente con el nacimiento del capitalismo:[16] lo nuevo es, de una forma totalmente institucional, un valor que se compra.[17] Pero lo nuevo de Moda parece tener, en nuestra sociedad, una función antropológica muy definida y que se debe a su ambigüedad: imprevisible y sistemático, regular y desconocido, aleatorio y estructurado, conjuga fantásticamente lo inteligible sin el que los hombres no podrían vivir y lo imprevisible unido al mito de la vida.[18]

Notas

1. A. L. Kroeber / J. Richardson, *Three Centuries of Women's Dress Fashion*, University of California Press, Berkeley y Los Angeles, 1940.

2. 1) Ropa + longitud; 2) Talle + posición vertical; 3) Nesga + longitud; 4) Falda + anchura; 5) Talle + ajuste; 6) Nesga + anchura.

3. Ese discontinuo concuerda con la naturaleza semiológica de la Moda («*El lenguaje sólo pudo nacer de golpe. Las cosas no pudieron ponerse a significar progresivamente.*» Cf. Lévi-Strauss, Introducción a M. Mauss, *Sociologie et Anthropologie*,

P.U.F., París, 1950, p. XLVII; versión castellana: *Sociología y Antropología,* Editorial Tecnos, S. A., Madrid, 1971).

4. Ciertos historiadores del vestido se han esforzado sin embargo en establecer una relación analógica entre la forma de un vestido y el estilo arquitectónico de una época (concretamente H. H. Hansen, *Histoire du Costume,* Flamarion, París, 1956; (versión castellana: *Historia gráfica de la moda,* Editorial Juventud, S. A., Barcelona, 1959), y J. Laver, *Style in Costume,* Oxford University Press, London, 1949).

5. La palabra *diacronía* puede chocar a los historiadores; de todos modos se necesita un término especial para designar un proceso temporal y antihistórico; incluso se podría hablar, como los partidarios de Blomfield, de meta-cronía, para marcar un proceso discontinuo. (Véase A. Martinet, *Economie,* p. 15.)

6. El ritmo está sometido a la historia, pero esa historia es una historia larga; como objeto cultural, el vestido pertenece a la *larga duración* analizada por F. Braudel («Histoire et Sciences Sociales: la longue durée», en *Annales,* Año XIII, número 4, octubre-diciembre de 1958, pp. 725 a 753.

7. Contrariamente al mito elaborado alrededor de la Alta Costura, es muy posible que la Confección media sea la que tenga un papel determinante en la aceleración real de las compras de vestimenta.

8. Hipótesis evidentemente abstracta: no hay necesidad «pura», concretamente abstracta de una intención de comunicar.

9. A veces la Moda escrita puede hacer del desgaste incluso un valor (es decir un significado): *«Lo atractivo de una prenda de cuero aumenta con el tiempo como el valor de los vinos» (Vogue).*

10. ¿Por qué el ritmo de la Moda femenina es mucho más rápido que el de la Moda masculina? *«El vestido del hombre, uniformizado, dificulta la señalización del standing financiero. De eso se ocupa el vestido de la mujer, gracias a la Moda del cual el hombre expresa de una manera indirecta su estatuto económico»* (K. Young, *Handbook of Social Psychology,* Routledge and Kogan Paul, Londres, 4 ed., 1951, p. 420).

11. Ejemplo de los rasgos escogidos para el *flou-look* 1958: *«camisa-blusón cárdigan y falda suave, puños que sobresalgan de la chaqueta, cuello doblado y muy abierto con collares, cintura desenvuelta marcada por un cinturón flojo, campana de sarga hacia atrás.»* Veamos los rasgos movilizados por este enunciado:
blusa + flexión + clausura; armilla + especie; falda + suavidad; cuello, collar + emergencia; collar + multiplicación; cintura + marca; cinturón + suavidad: peinado + especie + orientación; material + especie.

12. El mismo problema para la lengua, más simple en razón del reducido número de las unidades diferenciativas, más complejo también en razón de la doble articulación. El español de América sólo comporta 21 unidades diferenciativas, pero un diccionario de esa lengua contiene 100 000 elementos significantes distintos. El error estaría en creer que el sistema excluye lo aleatorio; al contrario, lo aleatorio es un factor esencial de cualquier sistema de signos. (Véase R. Jakobson, *Essais,* p. 90.)

13. Es lo que ha hecho un excelente historiador del vestido, N. Truman *(Historic Costuming).* Esa generalización corresponde al *basic pattern* de Kroeber *(la inspiración fundamental,* según la expresión de J. Stoetzel), que sigue al vestido durante un cierto período.

14. *«En 1951, promoción de lanas velludas, en 1952, promoción de lanas peludas.»* Ahora bien, según el Diccionario, *peludo* y *velludo* significan lo mismo: *cubierto de pelos.*

15. *«El satén triunfa, pero también el terciopelo, los tocados, las fallas, las cintas.»*

16. En el Renacimiento, cuando se tenía un nuevo vestido, se hacía hacer un nuevo retrato.

17. La Moda es uno de esos fenómenos de nutrición psíquica analizados por R. Ruyer («La nutrition psychologique et l'économie», en *Cahiers de l'Institut de Science Économique Appliquée,* vol. 55, pp. 1 a 10).

18. Conjuntando el deseo de comunidad y el deseo de aislamiento, la Moda es, según la frase de J. Stoetzel, *la aventura sin riesgo* (*Psycho. Soc.,* p. 247).

La fotografía de Moda

La fotografía del significante de Moda (es decir del vestido) ntea problemas de método que apartamos de entrada su análisis.[1] Sin bargo, la Moda (y eso cada vez más) no sólo fotografía a sus significantes, o a sus significados, por lo menos en la medida en que manifiestan «mundo» ınjuntos A). Diremos cuatro palabras sobre esa fotografía de los significados ındanos de la Moda, de forma que completemos las observaciones relativas a retórica del significado.[2]

En la fotografía de Moda el mundo es de ordinario fotografiado no un decorado, un fondo y una escena, en suma, como un teatro. El teatro la Moda es siempre temático: una idea (o más exactamente una palabra) variada a través de una serie de ejemplos o de analogías. Por ejemplo, ɔre el tema de *Ivanhoe,* el decorado desarrolla algunas variaciones escocesas, nánticas y medievales: ramas desnudas de arbustos, viejo muro de un ɜtillo en ruinas, poterna baja en un foso: es la falda de tartán. ¿El abrigo de je para los países brumosos o frío húmedo? La estación del Norte, la Flecha Oro, los muelles, sumideros, un ferry-boat. El resorte de esos conjuntos nificantes es un proceso muy rudimentario: la asociación de ideas. *Sol* ɔca *cactus, noches negras* evoca *estatuas de bronce, mohair* evoca *corderos, ·les* evoca *fieras* y *fieras* evoca *jaula:* se verá una mujer con un abrigo de les detrás de enormes rejas. ¿Los reversibles? *naipes,* etc.

El teatro del sentido puede tomar aquí dos tonos distintos: puede ıntar a lo «poético», en la medida en que lo «poético» es asociación de ideas Moda mira entonces de manifestar asociaciones de substancias, establecer ıivalencias plásticas o cenestésicas: asociará, por ejemplo, el punto, el ıño, el rebaño de corderos, la madera de una carreta; en esas cadenas poéticas, significado está siempre ahí (el otoño, el fin de semana en el campo), ro queda difuso a través de una substancia homogénea, hecha de lana, madera, de frío, conceptos y materias mezclados; se diría que la Moda busca

una cierta homocromía de los objetos y de las ideas, que la lana se hace madera y la madera confort, como el kallima de la Sonda colgado de una liana toma la forma y el color de una hoja seca. En otros momentos (y quizás cada vez más a menudo), el tono asociativo se hace divertido, la asociación de ideas se convierte en simple juego de palabras: para significar un punto de vista *objetivo* sobre la Moda, se colocará un *objetivo* de cámara sobre una línea de modelos; para la línea «Trapecio», los modelos se instalan en trapecios, etc. En esos dos estilos encontramos la gran oposición de la Moda entre lo serio (invierno, otoño) y lo alegre (primavera, verano).[3]

En ese decorado significante parece vivir una mujer: la portadora del vestido. La presentación inerte del significante está substituido en la revista de una manera progresiva por un vestido en acto:[4] el sujeto tiene una determinada actitud transitiva; por lo menos anuncia los signos espectaculares de una determinada transitividad: es la «escena». Aquí la Moda dispone de tres estilos. Uno es objetivo, literal; el viaje es una mujer inclinada sobre un mapa; visitar Francia es acodarse a un viejo muro de piedra delante de los jardines de Albi; la maternidad es levantar en brazos a una niña y besarla. El segundo estilo es romántico, transforma la escena en un cuadro pintado; la fiesta blanca es una mujer vestida de blanco delante de un lago bordeado de césped verde en el que nadan dos cisnes *(«Poética aparición»);* la noche es una mujer con un vestido de noche blanco abrazada a una estatua de bronce. La vida recibe en este caso la garantía del Arte, de un arte noble, suficientemente enfático para dar a entender que juega a la belleza o al sueño. El tercer estilo de la escena vivida es la burla; la mujer se presenta en una postura cómica, o mejor aún: burlesca; su pose, su mímica, son excesivas, caricaturescas; abre exageradamente las piernas, simula estar sorprendida hasta hacer muecas, la rodean accesorios pasados de moda (un coche antiguo), se alza sobre un zócalo como una estatua, lleva seis sombreros uno encima del otro, etc.: en suma, que se irrealiza a fuerza de irrisión; es lo «extravagante».[5]

¿De qué sirven esos protocolos (poético, romántico o «extravagante»)? Probablemente y por una paradoja que sólo es aparente, para irrealizar los significados de Moda. El resorte de esos estilos es siempre un determinado énfasis: al poner sus significados entre comillas, la Moda toma sus distancias con respecto a su propio léxico;[6] y por ahí, precisamente, al irrealizar su significado, la Moda realiza su significante, es decir el vestido; por esa economía compensativa traslada el acomodo del lector de Moda desde un fondo excesivo pero inútilmente significante a la realidad del modelo, sin detenerlo en el énfasis que la propia Moda fija, como un absceso, en los márgenes de la escena. Tenemos a dos muchachas en confidencia; a ese significado (la muchacha sentimental, romántica) la Moda le da un *signo,* al dotar a una de ellas de una enorme margarita; pero al mismo tiempo, el significado, el mundo, *todo lo que no es el vestido,* es exorcisado, vaciado de cualquier naturalismo: lo único que permanece plausible es el vestido. Ese exorcismo es especialmente activo en el caso del estilo «extravagante»: aquí la Moda acaba por cumplir, incluso cuando comporta significados mundanos, esa *de-cepción* del sentido, decepción

:, como vimos, definía la Moda de los conjuntos B:[7] el énfasis es una distancia, l tanto como la denegación; opera esa especie de choque de conciencia : da de golpe al lector de signos, la sensación del misterio que descifra; uelve el mito de los significados inocentes, en el mismo instante en que oroduce; intenta que su artificio, es decir su cultura, substituya a la falsa uraleza de las cosas; no suprime el sentido, lo señala con el dedo.

:as

1. Véase *supra*, cap. 1.
2. Véase *supra*, cap. 18.
3. Lo que habría que encontrar (¿pero quién nos lo dirá?) es el nento en que el Invierno se ha convertido en un valor ambiguo, transformado a es en mito eufórico del estar en casa, del bienestar, de la suavidad.
4. En realidad, y en ello radica la extrañeza de la fotografía de Moda, nujer es la que está en acto, no el vestido; por una curiosa distorsión, totalmente al, la mujer es tomada en la cúspide de un movimiento, pero el vestido que lleva nanece inmóvil.
5. En el marco de ese trabajo no pudimos fechar la aparición de lo travagante» en Moda (que probablemente debe mucho a un determinado cine).) es cierto que tiene algo de revolucionario, en la medida en que rompe los tabúes dicionales de la Moda: el Arte y la Mujer (la Mujer no es un objeto cómico).
6. Ese énfasis voluntario es ayudado por determinadas técnicas: excesivamente esfumado de un decorado (con respecto a la nitidez del vestido), ientado como un sueño fotogénico; el carácter improbable de un movimiento (un o captado en su momento álgido); la frontalidad del modelo que, con el mayor nosprecio de las convenciones de la pose fotográfica, nos mira a los ojos.
7. Véase *supra*, 20.9.

Bibliografía en castellano y catalán sobre Roland Barthes *

Libros del autor

Ensayos críticos, Editorial Seix Barral, S. A., Barcelona, 1967.
Crítica i Veritat, Llibres de Sinera, S. A., Barcelona, 1969.
Crítica y Verdad, Siglo XXI de España Editores, S. A., Madrid, 1972.
Elementos de Semiología, Alberto Corazón Editor, Madrid, 1973.
El grau zero de l'escriptura i nous assaigs crítics, Edicions 62, S. A., Barcelona, 1973.
El grado cero de la escritura seguido de *Nuevos ensayos críticos*, Siglo XXI de Argentina Editores, S. A., Buenos Aires, 1973 (Existe una edición anterior de Editorial Jorge Alvarez, Buenos Aires, 1967).
¿Por dónde empezar?, Tusquets Editor, Barcelona, 1974.
El placer del texto, Siglo XXI de España Editores, S. A., Madrid 1974.
Sade, Loyola, Fourier, Monte Avila Editores, C. A., Caracas, 1977.

Libros en colaboración

Aproximación al Estructuralismo, Editorial Galerna, S. R. L., Buenos Aires, 1967.
Estructuralismo y Sociología, Ediciones Nueva Visión, S. A. I. C., Buenos Aires, 1969.
Ideología y lenguaje cinematográficos, Alberto Corazón Editor, Madrid, 1970.
El teatro y su crisis actual, Monte Avila Editores, C. A., Caracas, 1970.
La Teoría (Entrevistas publicadas en la revista *VH101)*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1971.
Literatura y Sociedad. Problemas de metodología en Sociología de la Literatura, Ediciones Martínez Roca, S. A., Barcelona, 1971.
Lo Verosímil, Editorial Tiempo Contemporáneo, S. R. L., Buenos Aires, 1972.
Polémica sobre el realismo, Editorial Tiempo Contemporáneo, S. R. L., Buenos Aires, 1972.
La Semiología, Editorial Tiempo Contemporáneo, S. R. L., Buenos Aires, 1972.
El libro de los otros (Entrevistas de Raymond Bellour), Editorial Anagrama, Barcelona, 1973.
Investigaciones retóricas. Vol. I: *La antigua retórica ayuda a la memoria*, Editorial Tiempo Contemporáneo, S. R. L., Buenos Aires, 1974.
El proceso de la escritura, Ediciones Calden, S. R. L., Buenos Aires, 1974.
Análisis estructural del relato, Editorial Tiempo Contemporáneo, S. R. L., Buenos Aires, 1974.

* Recopilación a cargo de Joaquim Romaguera i Ramió.

Indices

I. Indice de términos de Moda

Los términos de Moda localizados en el corpus estudiado están notados aquí en función de su lugar en la lista de los géneros o en la de las variantes. La cifra árabe remite al género al que pertenece la especie citada y la romana a la variante. La lista de los géneros y la de las variantes están mencionadas al principio de este índice. Las especies de color y de materiales, por ser demasiado numerosas, no son citadas; por otra parte no ofrecen ninguna dificultad de clasificación. Tampoco se citan aquí las subespecies y variedades: será fácil encontrar unas y otras en la lista general de los géneros (8, 9). La variante de las variantes (10, IV) está notada como *Grado*.

Lista de los géneros

1. Abrigo.
2. Accesorio.
3. Adorno.
4. Aradura.
5. Blusa.
6. Bolsillo.
7. Bolsita.
8. Bolso.
9. Borde.
10. Broche.
11. Caderas.
12. Capa.
13. Capucha.
14. Casquete.
15. Cintura.
16. Colgante.
17. Cordón.
18. Collar.
19. Conjunto.
20. Corbata.
21. Costado.
22. Costura.
23. Cuello.
24. Chal.
25. Chaleco.
26. Chaqueta.
27. Delante.
28. Detalle.
29. Detrás.
30. Enagua.
31. Escote.
32. Estilo.
33. Echarpe.
34. Falda.
35. Faldón.
36. Flor.
37. Forro.
38. Guantes.
39. Hombros.
40. Línea.
41. Mandil.
42. Mangas.
43. Material.
44. Medias.
45. Motivo.
46. Pantalón.
47. Pliegue.
48. Presilla.
49. Pulsera.
50. Puños.
51. Sisa.
52. Suéter.
53. Tacones.
54. Talle.
55. Tapeta.
56. Tirante.
57. Tocado.
58. Velo.
59. Vestido.
60. Zapatos.

ista de las variantes

dentidad):
I. Aserción de especie
II. Aserción de existencia
III. Artificio
IV. Marca

:onfiguración):
V. Forma
VI. Ajuste
VII. Movimiento

Materia):
VIII. Peso
IX. Suavidad
X. Relieve
XI. Transparencia

Medida):
XII. Longitud
XIII. Anchura
XIV. Volumen
XV. Grandor

ontinuidad):
XVI. División
XVII. Movilidad
XVIII. Clausura
XIX. Fijación
XX. Flexión

osición):
XXI. Posición horizontal
XXII. Posición vertical
XXIII. Posición transversal
XXIV. Orientación

istribución):
XXV. Adición
XXVI. Multiplicación
XXVII. Equilibrio

onexión):
XXVIII. Emergencia
XXIX. Asociación
XXX. Regulación

II.
ajo: XII.
ierto: XVIII.
ierto sobre: XXVIII.
igarrado: XVI.
ollado: X.
otonado: 4.
rigo: 1.
ultado: X.
ampanado: V.
esorio: 1.
entuado: IV.
ompañante: XXIX.
usado por: XXX.
usante: XXX.
orno: 3.
ado: V.

Agujereado: XI.
Ahuecado: VI.
Ajustado: VI.
Aliado a: XIX.
Almidonado: IX.
Alrededor: XIII.
Alto: XII, XXII.
Altura (en): XXII.
Amoldado: VI.
Amovible: XVIII.
Amplio: VI, XIV.
Ampliado: XXX.
Anudado: XIX.
Añadir (una nota): XXX.
Aparente: XXVIII.
Apretado: VI.
Aros: 7.

Arremangado: XX.
Arriba: XXII.
Arriba (de arriba abajo): XXII.
Artificial: III.
Asargado: 45.
Asimétrico: XXVII.
Asociado a: XXIV.
Atado: XIV.
Atadura: 2.
Atrás (por): XXIII.
Audaz: XV.
Aumentado por: XXX.
Auto-coat: 40.

Babero: 27.
Babuchas: 60.

Baby-doll: 59.
Bajado: XX.
Bajo (adv.): XII, XXI.
Berta: 24.
Bicolor: XXV.
Biquini: 19.
Biselado: V.
Blando: VI.
Blaser: 26.
Blusa: 5.
Blusita: 5.
Blusón: 26.
Bocamanga: 50.
Bola: V.
Bolsillo: 48.
Bolsita: 7.
Bolso: 8.
Borde: 9.
Borde-con-borde: XVIII.
Botonadura: 4.
Botones: 4.
Botinas: 60.
Brida: 48.
Brillante: IV.
Broche: 10.
Boyas: 60.

Cadena: 15, 18.
Cadeneta: 18.
Caderas: 11.
Caftán: 5.
Calamones: 4.
Calado: XI.
Calentado por: XXX.
Camelia: 36.
Camisa: 5.
Camisera: 5.
Campana: 57.
Capa: 12.
Capucha: 13.
Cárdigan: 5.
Casaca: 5.
Casado con: XXIX.
Casi: *Grado.*
Casquete: 11.
Casulla: 5.
Cayente: VII.
Chambra: 5.
Canesú: 5.
Ceñido: VI.
Cerrado: XVII.
Circular: XXVIII.
Circunflejo: V.
Cinta: 9.
Cintura: 15.
Claro: IV.
Clavel: 36.
Cofia: 57.
Cogulla: 13.
Colocado: XIX.
Color: 30.
Color (de): 17.
Coloreado: IV.
Collar: 18.
Collar (en forma de): XV.
Compensado por: 30.
Completamente: *Grado.*
Con: 2.
Con muescas: XVI.
Cóncavo: X.
Conjunto (de esquí): 59.
Conjunto: 19.
Contorno: 9.
Contraste (en): XXVII.
Contrastado: XXVII.
Convexo: XX.
Corbata: 20.
Corbatín: 20.
Corchete: 2.
Cordones: 4.
Corpiño: 5.
Corselete: 15.
Cortado: XXI.
Corto: XII.
Cosido: XIX.
Cosido a mano: III.
Costado: 18.
Costado (por el): 18.
Costado (en él): XXXVIII.
Costado (por ambos): XXI.
Costuras: XXI.
Cremallera: 4.
Cremallera (con): XIX.
Cruzado: XVIII.
Cuadrado (adj.): 5.
Cuadro: 45.
Cuadros (a): 45.
Cuatro: XXV.
Cubo: V.
Cuello: 23.
Cuentas (de): 18.

Chechia: 57.
Chal: 24.
Chaleco: 25.
Chaqueta: 26.
Chalnelas: 60.
Chinesco: 45.

Debajo (por): XXVIII.
Debajo (subst.): 37.
Degradado de color: XXV.
Delante (adv.): XXIII.
Delante (por): XVIII.
Delante (subst.): 27.
Delgado: XIII, XIV.
Demasiado: *Grado.*
Derecha (a la): XXI.
Descendiente: VII.
Desigual: XXVII.
Detalle: 28.
Detrás: XXIII.
Diadema: 57.
Discreto: *Grado.*
Disonante: XXIX.
Divertido: XXX.
Divertido con: XXX.
Dobladillo: 9.
Doble: XXV.
Dos: XXV.
Dos-piezas: 9.
Drapeado (subst.): 47.
Dual (de): XXIX.

Echarpe: 33.
Emparejado: XXIX.
En: XXVII.
En absoluto: *Grado.*
Enaguas: XXX.
Encabalgado: XVIII.
Encañonado: X.
Encañonado: 9.
Encañonado: 6.
Encañonado (adj.): X.
Encaramado: XXII.
Encima (por): XXVIII.
Encorchetado: XIX.
Ensanchado: V.
Entallado: VI.
Escarpines: 60.
Esclavina: 12.
Escondido: XXVIII.
Escote: 31.
Escotado: XVI.
Espalda: XXIX.
Espeso: VIII.

(de): 46.
ıpado: 45.
: 32.
ı: 24.
:ho: XIII, XIV.
to: VI.
lla: 24.

: 36.
a: 36.
n: 16.
nes: 35.
: III.
n: 9.
): XIX.
XIX.
VIII, XIII.
ado: V.
: 9.
36.
lo: 45.
:te: 6.
ıte (sobre): XXVIII.
a (en): VI.
: 37.
:es: 47.
ɜ: 21.

ıétrico: XXVII.
ıte: XV.
era: XXVII.
): 57.
de: V.
ılado: X.
tes: 38.
dapolvo: 1.
rera: 26.
ıalda: XXIII.

ɜndo juego: XXIX.
las: 4.
ıado: X.
ɔros: 39.
:ontal: XXIV.
zo: VII.
ido: X.

ico: XXIX.
: XXVII.
nado (por): XXX.
ción: III.
ɜ: 27.

Importante: XIV.
Inamovible: XVII.
Inclinado: VII.
Incoloro: IV.
Incrustaciones: 21.
Indicado: IV.
Inmenso: XV.
Impermeable: 1.
Insertado (en): XXVIII.
Interrumpido: XVI.
Intercambiable: XVII.
Invisible: XVI.
Irregular: XXVII.
Izquierda: XXI.
Izquierda (a la): XXI.

Jersey: 52.
Justo: XXII.

Largo: XII.
Largo (a lo): XII.
Lazo: 15.
Lazos: 4.
Levantado: XX.
Levita: 1.
Liberado de: II.
Libre: XVII.
Ligeramente: *Grado.*
Ligero: VIII.
Línea: 40.
Liso: X.
Lunares: 45.

Mandil: 41.
Mangas: 42.
Manopla: 38.
Mantilla (subst.): 33.
Marcado: IV.
Marcante: IV.
Margarita: 36.
Marinera: 5.
Más: *Grado.*
Mate: IV.
Materiales: 43.
Martingala: XV.
Medalla: 49.
Media (subst.): 44.
Media-altura: XXII.
Mediano: XXI, XXII.
Medio (en): XXI, XXII.
Menos: *Grado.*
Metido dentro: XXVIII.
Metido: XXII.
Metido: *Grado.*
Mientras: II.
Mitad (la): *Grado.*
Mocasines: 14, 60.
Mono: 59.
Montante: VII.
Monumental: XV.
Moteado: 45.
Mucho: XXVI.
Mucho: *Grado.*
Muguete: 36.
Multicolor: XXVI.
Múltiple: XXVI.

Natural: III.
Negligente: VI.
Negligentemente: *Grado.*
Neutro: IV.
Nido de abeja: 45.
Normal: VI, VIII, IX, XII; XIII, XIV.
Nudo: 4.

Oblicuo: XXIV.
Obscuro: IV.
Opaco: XI.
Óvalo: V.
Over-bluse: 52.

Pajarita: 48.
Pamela: 57.
Pantalón: 46.
Pañuelo: 33.
Pata de gallo: 45.
Pata de avestruz: 45.
Pasador: 48.
Pechera: 27.
Pelliza: 1.
Pequeño: XII, XIV, XV.
Perlas: 4.
Pesado: VIII.
Pespunte: 22, 9.
Pestaña: 9.
Pichi: 5.
Plastificado: 1.
Plastrón: 27.
Plegado: XX.
Pliegue: 47.
Plumetis: 45.
Poco (un): *Grado.*
Polainas: 60.

Polo: 5.
Postizo: III.
Presiones: XIX.
Presilla: 9, 48.
Príncipe de Gales: 45.
Profundo: XII.
Proyectado: VII.
Puesto: XIX.
Pulsera: 49.
Pullover: 55, 11.
Puntiagudo: V.
Punto (de): 59.
Puñetas: 50.
Puños: 50.

Ramo: 36.
Ras (a ras de): XXVIII.
Ras de cuello: 31.
Rayado: 45.
Recorte: 22.
Recto: V, XVIII, XXI.
Redecilla: 45, 50.
Redondeado: V.
Redondo: V.
Regular: XXVII.
Rejilla: 45.
Relieve (en): X.
Replegado: XX.
Revés (subst.): 37.
Ribete: 9.
Richelieux: 60.
Rígido: IX.
Ropilla: 59.
Rosa: 36.

Saliente: X.
Sandalias: 60.
Sangre: II.
Seco: VIII.
Semi: *Grado.*
Separado: XVII.
Separata: 19.
Sesgo: 9.
Simétrico: XXVII.
Sin: II.
Sisa: 51.
Situado: XIX.
Short: 46.
Sobre: XII, XXV, XXVIII XXIX.
Sobretodo: 1.
Sobretodo (subst.): 1.
Sofisticado: III.
Solapa: 55.
Sombrero: 57.
Sombrero de paja: 57.
Suave: IX.
Suave: IV.
Suavemente: *Grado.*
Suavizado: XXX.
Subrayado: IV.
Subrayante: IV.
Suelto: VI.
Suelto: VI, IX.
Suéter: 52.

Tacones: 53.
Tapeta: 55.
Tejanos: 46.
Temperado por: XXX.
Tirantes: 56.
Toca: 57.
Traje: 11 .
Traje sastre: 19.
Transparente: XI.
Trencilla: 9.
Trench-coat: 1.
Tres: XXV.
Tres piezas: 19.
Triangular: 42.
Tricolor: XXV.
Tubo: 59.
Túnica: V.
Twin-set: 19.

Uno: XXV, XXVI.
Unos: XXVI.

Vagamente: *Grado.*
Vago: VI.
Varios: XXVI.
Vasto: XIV.
Velado: XI.
Velo: 58.
Verdadero: III.
Vertical: XXIV.
Vestido: 59.
Vestir (de): XXX.
Violeta: 36.
Vivo: IV.
Vivos: 22.
Volante: 9.
Volante (adj.): XVII.
Volantes: 9.
Volteado: VII.
Voluminoso: XIV.
Voluminoso: VII, XIV.
Vuelo: VII.
Vuelto: XX.

Y: XXIX.

Zapatillas: 60.
Zapatos: 60.

II. Índice de materias

El primer número remite al capítulo, el segundo al párrafo si es árabe o al grupo de párrafos si es romano.

Abstracción (Poder de - la lengua): 1.11; 9.6.
Accelerators: Ap. I.
Accesorio: 1.12.
Acontecimiento (y estructuras): 18.1; 18.11; 19.2.
Activo (Situación -): 18.3. — (Voz - y pasiva): 4.9.
Actualidad: 4.2; 20.9.
Adición (variante): 10.3.
Adúltera: 18.13.
Afectivo (Modelos -): 17.6.
Afín (Relación - del significante y del significado): 15.5.
Africano (Sociedad -): Ap. I.
Agresividad (de la Moda): 19.8.
Ajuste (variante): 9.8. — (- y volumen): 9.18.
Aleatorio: Ap. I.
Alfabético (Clasificación -): 8.8.
Alienación: 20.I.
Alimentación: 5.7; 19.2.
Alta Costura: Ap. II. — (- como significado): 17.5.
Alternativa (Libertad de -): 12.3.
Alternativo (Oposiciones -): 11.3.
Alto-bajo: 10.2.
Amor: 18.13.
Amplificación: 4.10.
Anafórico: 1.4.
Analista (Situación del -): 16.7 — 20.13.
Anchura (Variante): 9.7.
Angustia (en los sistemas de significación): 20.8.
Anómico (Oposiciones -): 11.6.
Arbitrario (del signo): 15.II. — (- de la Moda): 19.6.
Archi-semantema: 14.5.
Archi-vestema: 11.9.
Aristocracia (y Moda): 20.11.
Arquitectural (Sintaxis): 6.2.
Arte (y semiología): 17.1. — (- tema inspirador): 17.5. — (La Retórica como -): 18.1.
Articulación (Doble -): 5.8; 6.11; 20.2.
Artificio (Variante): 9.4; 9.22; 12.7.
Asimetría: 10.5.
Asociación (Variante): 10.8. — (Imposibilidades de -): 12.2.
Asociación típica: 12.9.
Atestado (retórica del -): 19.7.
Aut (Relación -): 13.8; 14.3 y 4. — (- y Vel): 11.8.
Autonimia: 4.5.

Binario (Operador): 10.1.
Binarismo: 11.7.
Bueno: 17.6.

Cambio (de Moda): 12.4 y 8; 12.10; Ap. I.
Carácter: 18.8.

Caritatismo: 17.6.
Catálogo (Vestido de-): 1.7.
Cenestesia: 9.8 y 10; 11.11.
Clases (Conmutativas): 2.
Clasificación (de las especies): 7.3. — (-de los géneros): 8.11. — (de las Variantes): 9.1. — (-estructural de los géneros y de las variantes): 12.12. — (-de los Significados): 13.2.
Clasificaciones (Sociología de las): 1.6.
Clasificador (Actividad-): 20.2.
Clausura (Variante: 9.23 (-de los sistemas): 20.3.
Clima: 18.5.
Código (Pseudorreal): 4.7. — (-de Circulación): 3.8. — (-de Vestimenta real): 3.7. — (-de Vestimenta escrito): 3.7.
Cognoscitivo (Modelos-): 17.5.
Coherencia (Criterio de-): 16.7.
Color: 9.5 — (Clasificación de las especies de-): 11.12.
Combinación (Relación de-): 6.10. — (-de significados): 14.1.
Complejo (Término-): 11.4.
Compras (Ritmo de-): Ap. I.
Concepto (en el sentido saussuriano): 3.3.
Conexión (Variantes): 10.III.
Conectivos: 10.6.
Confección (Industria): Ap. I.
Configuración (Variante): 9.III.
Configuraciones elementales: 6.12.
Conjuntos A y B: 2.4; 3.9; 13.7; 20.3. — (Conjuntos A): 3.7; 4.13; 17.7; cap. 18; 19.II; 20.2. — (Conjuntos B): 3.8; 4.14; 15.7; 19.III; 20.III.
Confusión (de elementos): 6.3.
Conmutación (Prueba de-): 2.1; 4.1; 3.6; 13.7. — (-de significados): 13.3.
Connotación: 2.5; 3.1 y 3; 16.1; 16.4 y 5; 17.1 y 10; 19.1 y 4; 20.1; 20.5; 20.7; 20.13. — (-de Moda): 3.7; 3.13; 20.5.
Constantes (de la Moda): 12.10.
Contexto (Neutralizante): 14.4.
Continuidad (Variante): 9.VI.
Contrario: 11.4.
Corpus: 1.7.
Costa (la «Costa»): 18.5.
Costura (Receta de-): 1.4. — (sin-): 9.20.
Cover-girl: 1.14; 18.9 y 11.
Creación (Mito de la-de Moda): Ap. I.
Crítica (Temática): 16.7.
Cuerpo (humano): 17.2; 18.11.
Cultural (Modelos-del vestido): 17.15.

Debajo (Subst.): 10.7.
Definido: 9.15.
Definición (Sintagmática): 12.5.
Definicional (Imposibilidades): 12.2.
Deícticos: 9.15 y 19.
Delegación (de un elemento a otros): 6.9.
Denotación: 7.1; 17.1 a 3; 17.10; 20.1.
Deporte: 18.3.
Derecha/Izquierda: 10.2.
Descripción: 1.IV. — (-detención de la): 6.3; 17.1.
Desgaste: 18.13; Ap. I.
Desnudez: 18.11.
Detalle: 8.3; 10.9; 12.7; 20.8. — (-e Imaginación): 14.3.
Diacronía: 12.4 y 11; 20.12; Ap. I. — (-y especies defectivas): 8.4. — (-y fosilización del significado): 17.4.
Difusión (de la Moda): 1.3; 1.6; 12.11; 20.1.
Digitalismo (lenguaje): 11.7. — (-y fisiología): 11.7. — (-y sistemas de comunicación): 15.4.
Dilatación: 9.8.
Dinero: 18.9 y 13.
Discontinuo (del lenguaje): 1.12. — (-y Moda): Ap. I.
Disimetría: 10.5.
Dispatching (de las variantes de continuidad): 9.20. — (-de las sujeciones): 20.2.
Distribución (variantes): 10.II.
Disunción (exclusiva): 13.8. — (-inclusiva): 14.3.
Divertido (estilo-): Ap. II.
División (variante): 9.21.
Dogmatismo (de la Moda): 19.8.

Dominancia (contexto neutralizante): 14.4.
Domingo: 18.4.
Dual (número gramatical): 10.3.

Economía (y Moda): 17.8; 20.9; 20.12; Ap. I.
Edad: 18.10.
Efectos (de vestido): 15.6.
Elipse: 6.III.
Emergencia (variante): 10.7.
Empleo (en el teatro): 18.8.
Endomingamiento: 18.4.
Energético (Mito - de la Moda): 17.8.
Énfasis: 1.12.
Entonación: 16.4.
Epónimo (Especie): 11.13. — (- Tema): 17.5.
Equilibrio (Variante): 10.5.
Equivalencia: 2.5.
Erotismo: 9.20; 18.10.
Error (Lengua): 15.3.
Escena (la - retórica): 11.6. — (- fotográfica): Ap. II.
Escritura (de Moda): 16.II. — (- del analista): 20.13.
Escolar (Cultura): 17.5.
Especie: 4.8. — (- Variante de Aserción de -): 6.4; 9.2. — (- de vestido): 7.1; 8. — (- Conflicto de las - y de las Variantes): 9.24. — (- Reducción sistemática de las): 11.IV; 11.13. — (- Nominación metafórica de la -): 17.5.
Esencias (psicológicas): 18.III.
Estadística (de unidades): 12.6.
Estancia: 18.5.
Esterotipo: 18.1.
Estéticos (Imposibilidades): 12.2.
Estructura (definición): 1.1. — (- y acontecimiento): 10.1 y 11; 19.2. — (- y sincronía): 20.10. — (- oral): 1.5. — (Traslación de las -): 1.3.
Estructural (léxico -): 12.5.
Estilística (de la escritura): 16.3.
Et (Relación): 14.1 y 2.
Et/Ou: 14.3.
Etica (de los sistemas): 20.3. — (- de la Moda): 20.11.
Eufemia (de la Moda): 10.8; 18.11; 18.13; 12.8.
Euforia (de la Moda): 16.6; 18.13. — (- según la desproporción de los significantes y de los significados): 20.8.
Evocación: 17.5; 15.6.
Excluido: 12.3 y 4.
Existencia (Variante de aserción de -): 6.4; 8.4; 9.3.
Exotismo: 17.5; 18.5.
Extravagante: Ap. II.

Fabricación (normas de -): 19.2.
Falta (de Moda): 15.3.
Fantasma: 18.6.
Fashion-group: 15.3.
Fatalidad (de Moda): 19.7.
Feminidad: 18.10.
Festivo (Situación -): 18.3.
Fiesta: 18.4.
Fijación (Variante): 9.24.
Finalidades (del Vestido): 1.5.
Fin de semana: 18.4.
Flexión (Variante): 9.25.
Forma (Variante): 11.7.
Fosilización (de significados y significantes): 17.4.
Fotografía (del vestido): 1.1; Ap. II.
Frase: 3.7; 13.2.
Fregolismo: 18.9.
Función (Reunión de functivos): 14.5.
Función-signo: 19.II.
Funcional (Carácter del Vestido): 15.5; 19.2.
Functivos: 14.5.
Fundamental (Moda, inspiración, tipo -): 12.10; 15.7; Ap. I.
Futilidad (de la Moda): 17.7; 19.8.
Futuro (de obligación): 19.6.

Género: 7.III. — (- como recordatorio): 8.6.
Geografía: 17.5.
Grado (Variante): 10.10. — (- y oposiciones alternativas): 11.3.
Grandor (Variante): 9.19.
Gusto: 10.4.

Hacer (subst.): 17.2; 18.2; 18.3; 18.6.
Hapax legomena: 13.4.
Hecho (subst.): 15.3; 19.7.
Historia (y Moda): 12.4; Ap. I. — (- como tema inspirador del vestido): 17.5.

ıográfico (Sintaxis -): 6.11; 20.2.
zontal (Variante de posición):
1.1.

tidad (Relación de): 2.5. —
- Psicológica): 18.9. — (- Variantes
ɜ): 9.II.
ılogía (de Moda): 16.III.
gen (y lenguaje): 1.IV. —
- Opuesta a la palabra): 9.6.
ación: 9.4.
licación (Relación de doble -):
12.
lícito (Significado): 2.3; 16.5. —
- Soporte): 11.13. — (Término en
ıa oposición): 5.10. — (Varian-
ɜ -): 7.2; 8.9; 11.10. — (- y
ıtente): 3.9; 16.5.
ɔmpatibilidad (Sintagmática):
.9; 9.1. — (- Prueba de -): 7.7.
ɜfinido: 9.15.
ce: 17.1.
viduación: 18.8; 18.9.
ıntilismo: 17.6.
delidad (de la Moda): 19.8; 20.10.
ɔrmación (Banalidad, originalidad
e la -): 6.13.
ıiación (La Moda como -): 1.11.
ıaterialidad (de la Variante): 5.8.
ıotivación (del signo en los con-
ɹntos B): 15.7.
ɔiración: 17.5. — (- Fundamental):
er Fundamental.
ɜgridad (Variante de Grado): 10.10.
ɜligible (Carácter - de la relación
'el): 14.3.
ɜnsiva (Variante de Grado: 10.10.
ɜrvención (de lo real y de su
magen): 19.4; 19.7; 20.6. Ap. II.
ɜrvius (no directivos): 16.7.
ɾansitividad (lenguaje): 17.1.
entario (- permanente o perpetual
le la Moda): 12.11.
vertido» (Variante): 7.2; 11.10.
logía: 2.3; 13.1; 16.5. — (- del
ɜigno retórico): 16.1.

ɜgo (y vestido): 9.4; 15.6. —
(- Psicológico): 18.9.
ɜgos (de vestido): 15.6.
ılor: 18.10.
ɾentud: 18.10.

Latente (e implícito): 3.9; 17.5.
Lectura (del significado retórico): 16.7.
Legalidad (de Moda): 19.5.
Lengua (y Moda): 20.I; 5.11. — (- y palabra): 6.7. — (- y nomenclatura): 7.4. — (- y real): 1.2; 1.9; 3.15; 4.4. — (en la - todo significa): 5.6; 5.7.
Lengua y Palabra: 1.14; 7.12; 18.11.
Lenguaje (criterios): 2.7. — (- Digitalismo): 11.7. — (- e imagen): 1.IV. (- y Materia): 17.1. — (- y Ciencias Sociales): 16.7. — (- de la Moda): 1.5.
Letanías: 20.8.
Ley (de Moda): 15.3; 19.III; 19.5; 19.6.
Literatura: 1.8 y 9. — (- Connotación): 3.2. — (- Sentido decepcionado): 20.9.
Localización (anatómica): 9.16.
Lógica (de Moda): 20.11. — (- como modelo del sistema de la Moda): 20.9. — (- del vestido): 12.4.
Longitud (Variante): 9.16.
Ludismo (del vestido): 18.9.

Maniquí: 1.14; 9.16; 18.2; 18.11.
Mantica: 20.7.
Mapa (sintagmático): 12.5.
Máquina (de hacer la Moda): 4.11; 6.12; Ap. I.
Marca (y pertinencia): 11.3. —
(- Semántica): 13.9. — (- Variante de -): 9.5; 11.12.
Masa (Cultura de -): 1.6; 18.12. —
(- parlante): 15.3. — (- Sociedad de -): 20.7.
Masculino (Moda -): Ap. I.
Materia (y lenguaje): 17.1. — (- Variantes de -): 9.IV.
Material (Imposibilidades): 12.2.
Materiales (Clasificación de las Especies de -): 11.11.
Maternal (lenguaje -): 18.13. —
(- Modelo -): 17.6.
Matricial (relación -): 12.1.
Matriz (- Significante): 5.4; 20.2. —
(- Primarias y Secundarias): 6.10. —
(- Transformaciones de la -): 6.
Medida (Variantes de -): 9.V.

Memoria (y Moda): Ap. I. — (- como reserva de signos): 11.2 — (- y sistema): 14.8.
Metacronía: Ap. I.
Metáfora: 18.1; 20.8. — (- en los conjuntos A): 14.8. — (- en los conjuntos B): 13.1. — (- y especies): 17.5.
Metalenguaje: 3.1. — (- del analista): 20.13.
Micro-diacronía: Ap. I.
Mixto (Término - en una oposición): 4.3; 17.3; 17.8.
Moda (- como clase conmutativa): 2.3. — (- Difusión de la -): 1.6. — (- Fundamental): 12.10. — (- como sistema original): 5.11; 20.1.
Modelos (formadores del signo): 17.5. — (- socioprofesionales): 18.7. — (- Retórica del vestido): 17.II.
Monárquico (Sociedad): 19.4.
Motivación (del signo): 15.4.
Movilidad (Variante de -): 9.22. — (- Del signo): 20.4.
Movimiento (Variante): 9.9.
Mujer (de Moda): 18.IV: Ap. II.
Multiplicación (variante): 10.4. — (- de elementos): 6.IV.
Mundo (como clase conmutativa): 2.2. — (- Obertura al -): 20.1. — (fotografiado): Ap. II. — (- Representación del): 18.I.

Nadería: 10.11; 17.9.
Natural (y artificial): 9.4.
Naturaleza (y motivación): 15.4. — (- tema inspirador): 17.5.
Naturaleza y Cultura: 7.13; 20.13; Ap. II.
Naturalización (de los signos): 20.7.
Naturalista (Moda -): 20.11.
Nebulosidad (del significado retórico): 16.6.
Negativo (Valencias -): 12.5.
Neomanía: Ap. I.
Neurosis (y vestido): 10.7. — (- y Moda): 20.10.
Neutralización: 2.2. — (- del significante): 11.III. — (- del significado): 14.II.
Neutro (Término - en una oposición): 11.4.
Nivel de vida: 17.10.
Nombre (de la persona): 18.9.
Nombre (Semántica del -): 10.3.
Nomenclatura: 9.24; 11.7; 17.2; 20.4.
Nominación (del significado): 20.4.
Normal (Término - en una oposición): 5.10.
Notación: 1.12; 3.7; 19.5.
Notado: 12.4; 19.5.
Notificación: 19.5.
Novela (de Moda): 18.1. — (- como estructura y acontecimiento): 18.1. (- y euforia): 18.13. — (- Irreal y -): 19.3.
Novelesco (de Moda): 18.1.
Nuevo (subst.): Ap. I.

O (Aut): 13.8. — (- Vel): 14.3.
Obertura (de los paradigmas): 5.2. — (- de los sistemas): 20.3. — (- al Mundo por la retórica): 16.17; 20.1.
Objetividad (del analista): 16.7.
Objeto apuntado (por la significación): 5.6; 6.8.
Obligatoria: 12.4.
Ocio: 18.2; 18.7.
Ocupaciones (en Moda): 18.3.
Oficios: 18.7.
Olvido (de Moda): Ap. I.
Operación (por oposición a connotación): 20.13.
Oposiciones. 11.II.
Orientación (de la relación significante): 2.5. — (- Variante de -): 10.1.
Original (Unidades -): 13.4; 13.6.
Originalidad (del sistema de la Moda): 20.I.

Palabra: 3.6; 13.5. — (fuerza de la -): 20.3.
Pansemia: 11.11; 14.7.
Paradoja (semiológica): 20.7.
Parataxis (de las unidades semánticas): 14.1; 18.1.
Pareja: 10.3.
Patético: 18.13.
Pasado de Moda: 1.11; 2.3; 11.2; 15.3; 19.5 y 8; 20.5.

rón (de costura): 1.4.
tern (basic pattern): 12.10; Ap. I.
- pattern point): 6.12.
perización: 14.7; Ap. I.
ueño: 3.11; 4.3; 9.19; 16.4; 17.3 y 6.
cepción (Niveles de -): 1.10.
mutación (de elementos de la
natriz): 6.2.
sonalidad: 18.8.
tinente (Rasgo -): 11.3.
o (variante): 9.11; 11.11.
imide del sentido: 6.10.
reza (rendimiento sintagmático):
2.7.
tica (subst.): 17.I. — (La - como
bertad controlada): 11.1; 12.3.
tico (Adj): Ap. II.
ar (Oposición -): 11.4.
aridad (Bl - de una prenda): 9.21.
ible: 12.3 y 4.
ición (Variantes de -): 10.I.
itivo (Valencias -): 12.5.
xis: 19.2. — (- y funciones del ves-
do): 15.5. — (- del pobre y del
co): 17.10. — (- y sintagma):
2.1. — (- y unidades usuales):
3.5.
nda (de vestido): 8.9.
nsa: 20.9.
sente (de Moda): 19.8; 20.10.
supuestos (de Moda): 17.8; 18.13.
visión (de Moda): Ap. I.
nario (matriz): 6.10.
navera: 18.4.
nitivo (subst.):13.7.
hibida: 12.4 y 5.
porcional (Longitud -): 9.16.
posición: 3.7; 13.2.
verbios: 19.7.
eba (del significado retórico):
6.7.
:oanálisis (del vestido): 19.4.
:ología: 18.8.
:osociología: 17.9.
licos (de las revistas de Moda):
.7; 1.13; 17.10.

ionalización: 19.4.
go (definición): 5.12. — (Indisocia-
ilidad de -): 6.2. — (Rasgos en
roeber): Ap. I. — (- de Moda):
2.1. — (- Pertinente): 11.3.
Razón (de Moda): 19.
Real (- y funciones de Moda): 19.3.
(- y sentido): 20.2. — (- y utopía):
20.6.
Recorrido: 7.6. — (- de vestido):
14.6.
Recorte: 4.1; 4.V. — (- del significa-
do): 13.3.
Reducción: 4.10.
Reductible (especies -): 11.13.
Reflexividad (del lenguaje): 17.1.
Regla terminológica: 1.III; 11.10.
Regulación (variante): 10.9.
Relaciones sintagmáticas: 4.6; 7.10.
Relato: 18.1; 20.1.
Relieve (variante): 9.13.
Rendimiento (sistemático): 11.II. —
(sintagmático): 12.II.
Repetición: 10.4.
Reserva (de Moda e Historia): 12.4.
Retórica (Subst.): (- y connotación):
3.2. — (- Función de la): 18.6. —
(- y variante de grandor): 9.9. —
(- y línea): 8.9. — (- y variante
de marca): 9.5. — (- y memoria de
la Moda): Ap. I. — (- y variantes
de movimiento): 9.9. — (- y obertu-
ra al Mundo): 3.5; 20.1. — (- y
variante de regulación): 10.9. —
(- del significado): 14.2. — (- y
estructura): 18.1. — (- y unidades
originales): 13.6. — (- y variantes):
17.3. — (- del vestido): 17.
Retórico (adj.): (sistema -): 3.7; 16.
— (- Transformación -): 4.2. —
(- Valor - de la neutralización del
significante): 11.9.
Rima: 16.4.
Riqueza (sintagmática): 12.4.
Ritmo (de la Moda): Ap. I.
Ritos (Usos transformados en -):
18.6.
Rol (psicosocial): 17.9.
Rutinas: 6.VI.

Saber (e imagen): 1.11. — (- y signi-
ficado retórico): 16.III.
Sabiduría: 19.7.
Sacralización (del signo): 20.4.
Sanción (a las derogaciones al siste-
ma): 15.3.

Saturación (de la variante): 11.7.
Secretaria (subst. fem.): 18.7.
Secundario (Matriz -): 6.10.
Semántico (adj.) (opuesto a semiológico): 13.2.
Semiología (- de los semiólogos): 16.7; 20.13.
Semiológico: 4.6. — (- opuesto a semántico): 13.2. — (Orden -): 20.2.
Semiólogo: 16.7; 20.13.
Sentido (Decepción del -): 20.III; Ap. II. — (- a distancia): 5.6; 17.8; 20.2. — (Alcance y fuerza del -): 12.8.
Separación (de los sistemas): 3.1; 20.3.
Serial (Oposición -): 11.5.
Serie: 11.7.
Serio (de Moda): 17.7.
Sexo: 18.10.
Shifters: 1.II; 4.14; 11.9.
Signo: 2.6 y 7. — (- de vestimenta): 15. — (- de Moda): 19. — (Movilidad del -): 20.4. — (- Retórico): 16.1.
Significante (El vestido como): 2.6. — (- retórico): 16.II. — (- y significados): 17.4; 20.8.
Significación: 4.1. — (- Procesos de -): 19.2.
Significados (- convertidos en significantes): 2.3. — (- mundo y Moda): 2.6. — (- Retórico): 16.III; 20.13.
Simetría: 10.2; 10.5. — (- del cuerpo): 9.16.
Sincronía: 1.6; 20.10.
Singular (operador): 10.6.
Sinónimos: 4.9; 5.10.
Sinonimia: 11.11.
Sintagma: 12. — (- y conexión): 10.6. — (- y sistema): 5.9; 8.
Sintagma autónomo: 5.12.
Sintagmático (Léxico -): 12.2. — (- Relación - en la matriz): 10.6. — (- Relación -): 12.1. — (- Rendimiento): 12.II. — (- Unidad -): 5.1.
Sintaxis (Lengua, vestido): 6.11. — (- de las matrices entre sí): 6.8; 6.V. — (- de Moda): 12.I. — (pseudovestimenta): 4.6. — (- de las unidades semánticas): 14.I. — (- de vestimenta y signo): 15.I.
Sintáctico (Carácter - del significante): 5.2.
Sintético (Tejidos -): 9.4.
Sistema (en general): 11. — (- Doble sentido de la palabra -): 11.2. — (- simultáneos): 3.I. — (- Jerarquía antropológica de los -): 3.5. — (- e incompatibilidad sintagmática): 5.9. — (- de la Moda): 20. — (- retórico): 3.11. — (- y sintagma): 5.9; 10.6.
Sistemático (Reducción - de la especie): 11.IV. — (- Unidad -): 5.I.
Sociedad (Mundial): Ap. II.
Sociología (de la Moda): 1.6; 17.10; 20.1. — (- y Semiología): 1.6.
Socio-lógica (Subst.): 1.6.
Socio-profesional (Modelos): 18.7.
Solidaridad (Relación sintagmática): 5.12; 10.6.
Soporte (de la significación): 5.7. — (- implícito): 11.13.
Suavidad (Variante): 9.12.
Subespecies: 8.2.
Substancia (de vestimenta): 5.13. — (Eliminación de la - en el sistema): 20.2.
Sueño: 20.6.
Sujeciones (- sintagmáticas y sistemáticas): 11.1. — (Dispatching de las): 20.2.
Suprasegmental: 10.6.

Tabús: 12.2; 20.1.
Tautología (Moda como -): 15.7; 20.9.
Taxinomia (Imaginación y -): 20.13.
Tecnología (y vestido): 1.2.
Tema (y variaciones): 12.10; 15.7.
Temática: 16.7.
Temporal (Situaciones -): 18.4.
Tendencias (en Moda): 12.9 y 10.
Término: 2.1; 7.13.
Terminológico (Regla - v. Regla) — (Situación de lo - en los sistemas de connotación): 3.2. — (Sistema -): 3.7.
Terror (y connotación): 3.4. — (- de Moda): 20.5.
Tiempo (de Moda): 12.IV; 20.10; 18.13.
Tono (escritura): 16.3.
Totalidad (Sueño de -): 18.8.
Trabajo: 18.2 y 7.

ie: 1.14; 7.12; 9.23.
nsformación: 4.1; 18.11. — (- de estimenta): 20.12.
nsitividad (y lenguaje): 17.1 y 2. — - y mundo de la Moda): 18.3; 9.2. — (- y fotografía de Moda): p. II.
nsparencia (Variante): 9.14.
nsversal (Variante de Posición): 0.1.

onía: 20.10.
dades semánticas: 13; 18.1.
dad significante: 5.
versal (Vestido -); 14.7.
al (Unidades semánticas): 13.4; 3.5.
oía: 17.10; 20.II. — (- y relación): 14.3. — (- Real): 20.6. — - y unidad original): 13.6.

aciones: 18.4.
ncias: 12.5.
r (en el sentido sausuriano): 5.2.
ación (Doble - concomitante): 2; 4.13; 5.3; 13.8. — (Estacionas). Ap. I. — (terminológicas insignificantes): 4.9; 5.10. — (y tema): 15.7. — (en la transformación): 20.12.
Variedad: 8.3.
Vedette: 18.7.
Vel (relación): 14.1 y 3; 13.8; 11.8.
Vendetas: 19.8.
Verdadero (y legal): 19.6.
Vertical (Variante de Posición -): 10.1.
Verticalidad (del cuerpo): 9.9 y 16.
Vestema: 5.8.
Vestido (como clase conmutativa): 2.2. — (- escrito): 1.1. — (- imagen): 1.1. — (- y lengua): 1.14. — (- fotografiado): Ap. II. — (- sin fin): 4.1. — (- significado): 15.6. (- universal): 14.7.
Vestido real: 1.2; 7.2; 11.IV; 12.9; 15.3 y 5. — (endomingamiento): 18.4. — (funciones): 13.5. — (funciones signos): 19.3. — (- inventario): 12.11. — (vectores del): 9.16.
Viaje: 18.5.
Visión (del Mundo): 16.7; 18.I.
Vitalista: (Modelo): 17.8.
Vivido (subst.): 14.2; 18.1.
Volumen (Variante): 9.17.

Colección
Comunicación
Visual

A. Abruzzese	La imagen fílmica
G. C. Argan et alt.	El pasado en el presente. El revival en las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro
R. Arnheim	El «Guernica» de Picasso. Génesis de una pintura
B. Balázs	El Film. Evolución y esencia de un arte nuevo
J. Barnicoat	Los carteles: su historia y lenguaje
R. Barthes	Sistema de la Moda
M. Baxandall	Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento
J. Berger et alt.	Modos de ver
G. Bonsiepe	Teoría y práctica del diseño industrial. Elementos para una manualística crítica
V. Bozal y T. Llorens (eds.)	España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976
J. Cazeneuve	La sociedad de la ubicuidad. Comunicación y difusión
H. Daucher	Percepción estética y percepción racionalizada
D. A. Dondis	La sintaxis de la imagen Introducción al alfabeto visual
M. Duchamp	Escritos. Duchamp du Signe
H. K. Ehmer et alt.	Miseria de la comunicación visual. Elementos para una crítica de la industria de la conciencia
A. Ehrenzweig	Psicoanálisis de la percepción artística
E. Garroni	Proyecto de Semiótica. Mensajes artísticos y lenguajes no verbales. Problemas teóricos y aplicados
A. Helbo et alt.	Semiología de la representación. Teatro, televisión, comic
J. Hogg et alt.	Psicología y artes visuales
W. M. Ivins, Jr.	Imagen impresa y conocimiento Análisis de la imagen prefotográfica
J.-F. Lyotard	Discurso, Figura
P. Maenz	Art Déco: 1920-1940
T. Maldonado	Vanguardia y racionalidad. Artículos, ensayos y otros escritos: 1946-1974
A. Martín	Historia del comic español: 1875-1939